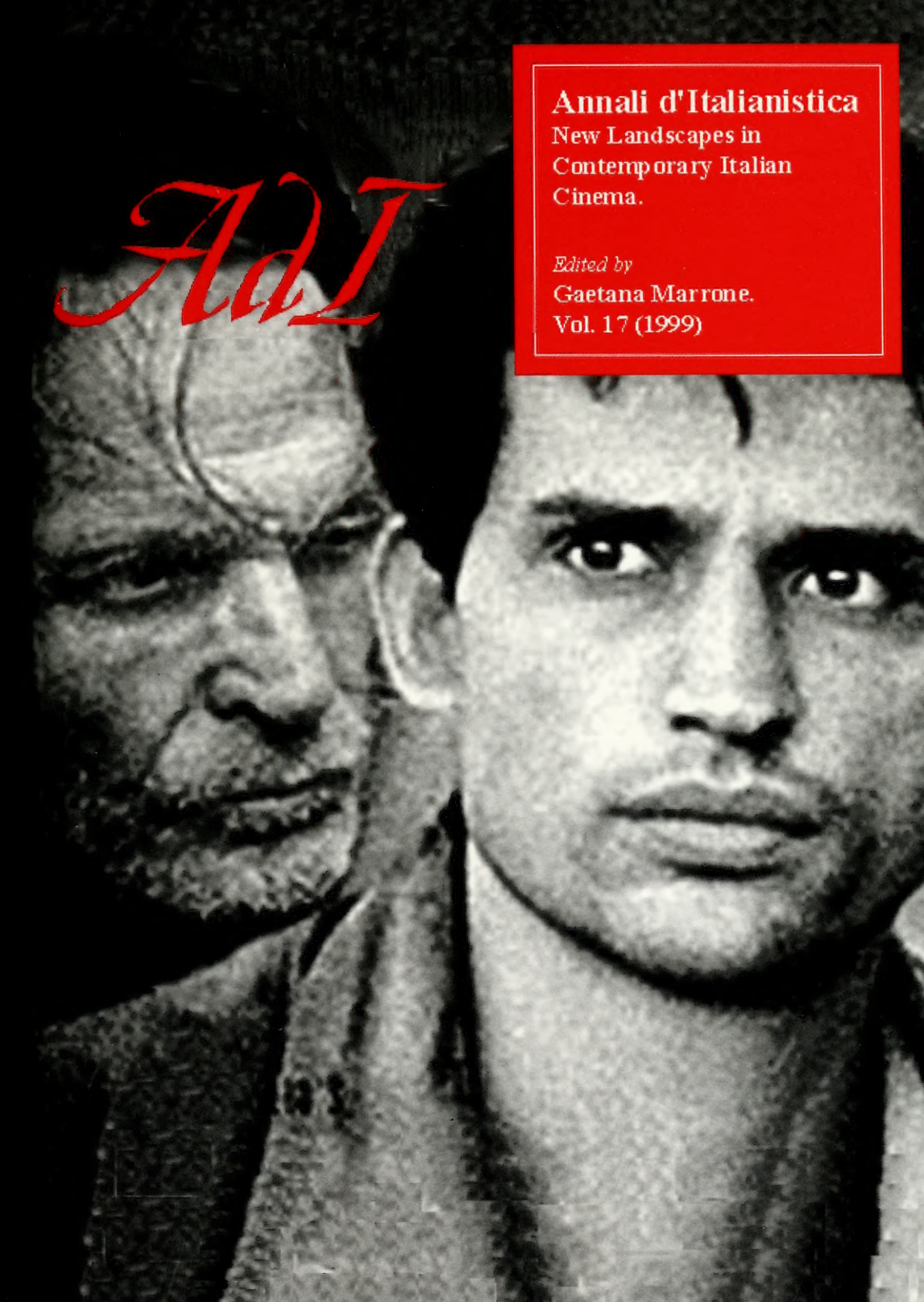


Annali d'Italianistica

New Landscapes in Contemporary Italian Cinema.

Edited by

Gaetana Marrone.

Vol. 17 (1999)

AdI

Annali d'Italianistica

The University of North Carolina at Chapel Hill
Chapel Hill, NC 27599-3170

http://metalab.unc.edu/annali/ **e-mail: <annali@metalab.unc.edu>**

EDITOR
Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

ASSOCIATE EDITORS
Paolo Cherchi, *University of Chicago*
Antonio Illiano, *The University of North Carolina at Chapel Hill*
Edoardo A. Lèbano, *Indiana University*
Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

ADVISORY BOARD
Andrea Battistini, *Università degli Studi di Bologna*
Ernesto G. Caserta, *Duke University*
Louise George Clubb, *University of California, Berkeley*
Domenico De Robertis, *Università degli Studi di Firenze*
Franco Fido, *Harvard University*
Willi Hirdt, *Universität Bonn*
Christopher Kleinhenz, *Univerisity of Wisconsin, Madison*
Mario Marti, *Università degli Studi di Lecce*
Luigi Monga, *Vanderbilt University*
Ennio Rao, *The University of North Carolina at Chapel Hill*
Aldo Scaglione, *New York University*
Paolo Valesio, *Yale University*
Aldo Vallone, *Università degli Studi di Napoli*
Rebecca West, *The University of Chicago*

Assistant Editor
Anne Tordi, *The University of North Carolina, Chapel Hill*

COVER POSTER OF *LAMERICA*: COURTESY OF AND COPYRIGHT BY NEW YORKER FILM.
© 1999 by Annali d'Italianistica, Inc.

Editorial Policy

Annali d'Italianistica seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time, and contributions are welcome. The journal is issued in the fall of each year. Manuscripts should be submitted with a Mcintosh or IBM compatible disk and should be accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should conform to the *AdI* style sheet. For all communications concerning contributions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170, or post <annali@metalab.unc.edu>. Provide e-mail address with all correspondence.

Notes & Reviews

This section occasionally publishes essays and review articles on topics treated in one of the previous volumes of *Annali d'Italianistica.*

Italian Bookshelf

Italian Bookshelf is edited by Dino S. Cervigni with the collaboration of Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Valeria Finucci, Francesco Guardiani, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle. The purpose of *Italian Bookshelf* is to identify, review, and bring to the attention of Italianists recent studies on Italian literature and culture. *Italian Bookshelf* will cover the entire history of Italian literature. *AdI* will review books exclusively on the basis of their scholarly worth. To this purpose, junior and senior colleagues will be invited to collaborate without any consideration to academic affiliation and with an open attitude toward critical approaches. Contributions to this section are solicited. Scholars who intend to contribute are encouraged to contact the editors or one of the section's permanent collaborators. Book reviews, to be submitted on a disk, should be sent to the Editor. For inquiries post <annali@metalab.unc.edu>. Please provide e-mail address with all correspondence.

Subscriptions

Rates for U.S.A. and Canada: Individuals $18; Institutions $29; Agencies $27. Rates for countries outside North America: Individuals $18; Institutions $33; Agencies $30. Publication and shipping date: Fall of every year. Back issues: add $3. Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica.*

AdI 2001
Literature, Criticism, and Ethics

Scholars of the history of criticism are all too aware that ethics has always played a constant and fundamental role in all critical endeavors. In this regard Wayne C. Booth writes: "Of all the possible critical responses to poetry [i.e., "fiction and drama"], the one with the most sustained written tradition is the question, 'Will the experience of knowing this poem be good for me or my society?'" ("Ethics and Criticism," *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 384). While undergoing revisions and attacks from Plato to modern times, ethical criticism, nevertheless, all but disappeared in scholarly literature from turn-of-the-century Positivist movement until recently. Then, a few decades ago, the ethical debate suddenly re-emerged, perhaps in connection with the rise of feminist and ethnic studies, the investigations into the role of the literary canon, and/or the renewed interest in moral concerns and issues.

In nearly a score of scholarly publishing, *AdI* has investigated many of the topics pertaining to ethical concerns in literature, from feminist studies and mystical writings by women to autobiography, anthropological approaches to literature, and cultural criticism. By devoting its 2001 issue specifically to this topic, *AdI* intends to focus directly on the role of ethics in the writing and reading of literature: in brief, the function of ethical hermeneutics.

Steeped on the Judeo-Christian and ancient classical traditions throughout its historical development, Italy's literary culture may be viewed as a continuous debate on the dignity of human beings, their duty in society, and their lives' ultimate purpose. One only needs to recall, at the beginning of Italy's cultural history, St. Francis' *Cantico delle creature* and, very recently, Roberto Benigni's reflection on life's beauty and tragedy in *La vita è bella.* It is a well-known fact that for Dante Alighieri, relying on St. Thomas and Aristotle, ethics played a preeminent role in all speculative as well as practical endeavors (*Convivio* 2:14). Nonetheless, the ethical concerns underlying most, if not the whole, of Italy's literary culture came under attack during Italy's fairly recent history, likely because of Croce's idealism as well as other, more difficult to determine, *–isms*.

More recently, the writings of some contemporary theoreticians, such as Levinas, Ricoeur, Derrida, Foucault, etc., have unquestionably offered some impetus to the resurgence of contemporary ethical investigations. In the January 1999 issue of *PMLA* on literature and ethics, for instance, those authors offered

most of the theoretical framework for the contributors' essays. At the same time, one finds it difficult to accept the notion that no other thinker in the western world's history but those mentioned above, can provide a valid ground for current inquiries into ethical concerns. One cannot but hope, therefore, that Italy's literary culture, with its strong attachment to its pluri-millenary tradition, may offer an appropriate and balanced ground for inquiries into the role of ethical hermeneutics.

Faithful to the journal's longstanding tradition of open-mindedness, the Editors do not intend to impose any specific perspective on the journal's contributors. At the same time, they would like to propose three areas of investigation:

1) *The theoretical sphere*: Theoretical inquiries focusing on the position of ethics vis-à-vis the artistic and the aesthetic; the relevancy of ethics in writing, publishing, and interpreting; the moral and social responsibilities of literature and hence of criticism; the historical development of ethical criticism; the ethical dimensions of specific theoretical approaches;

2) *The applied sphere*: Ethical hermeneutics applied to the analysis of literary texts, covering the entire spectrum of Italy's literary culture;

3) *The practical sphere*: The ethical obligations of the scholar, the teacher, the publisher.

At the threshold of the third millennium, every one is, more than ever before, confronted by rapidly evolving technological advancements, the ongoing changes on the world's political map, and the profound transformation of individuals' and society's life as it was known until very recently. One must, therefore, all the more rely on every individual's ability to evaluate and question contemporary society's myriad choices, alternatives, and possibilities in the public and private sphere. Hence derives the essentiality, even the primacy of ethics: namely, the ability for each individual to discern what is most appropriate for one's physical, intellectual, and spiritual welfare within the context of the ever expanding global community and a temporal frame of reference that goes beyond the ephemeral and therefore cannot but be teleological.

Prospective contributors are invited to contact the journal's Editor, either by mail (141 Dey Hall, UNC-CH, Chapel Hill, NC 27599-3170) or e-mail (<annali@metalab.unc.edu>). All contributions, either in English or Italian, should be submitted by spring 2001 in diskette and print. The issue on "Literature, Criticism, and Ethics" will be published in the fall of 2001.

ANNALI D'ITALIANISTICA

Volume 17, 1999

New Landscapes in Contemporary Italian Cinema

7 **Gaetana Marrone**. *Il nuovo cinema italiano: pregiudizi, realtà e promesse*

I. THE EMERGENCE OF THE NEW ITALIAN CINEMA

16 **Gian Piero Brunetta**. *Il cinema italiano oggi*

31 **Paolo D'Agostini.** *Giuseppe Tornatore: un siciliano alla corte del cinema*

39 **Manuela Gieri**. *Landscapes of Oblivion and Historical Memory in the New Italian Cinema*

II. AUTEURS & THE FILM GENERATION FROM THE 1970S TO THE 1990S

56 **Millicent Marcus**. *Palimpsest versus Pastiche: Revisiting Neorealism in the 1990s*

69 **Cristina Bragaglia.** *Autobiografie e cari diari: Nanni Moretti e gli altri*

77 **Simone Marchesi**. *Accumulazione e sviluppo: il movimento della narrazione in* Caro diario

95 **Giacomo Manzoli**. *Barocco siciliano*

107 **Francesco Pitassio**. *Il cinema nomade: appunti su Silvio Soldini*

121 **Áine O'Healy**. *Are the Children Watching Us? The Roman Films of Francesca Archibugi*

137 **William Van Watson**. *The Cinema of Aurelio Grimaldi and the (De)construction of Sicilian Machismo*

155 **Maurizio Viano**. Life is Beautiful*: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter*

III. CINEMA AS CRAFT

174 **Stefania Angelini e Stefano Masi**. *Montaggio e* surplus *di libertà nel cinema italiano*

185 **Giuliana Muscio**. *Sceneggiatori e nuovo cinema italiano*

195 **Stefano Masi**. *Giovani occhi di cinecittà*

203 **Andrea Meneghelli**. *Il cinema italiano e le nuove leve letterarie*

217 **Roy Menarini**. *Gli attori italiani degli anni '90*

231 **Dante Spinotti**. *"Un'immagine è una specie di sogno visivo". Intervista a cura di Lorenzo Codelli*

IV. TELEVISION, MARKETING, AND FUTURE PROSPECTS

247 **Liliana Cavani**. *Piccoli e grandi schermi: il cinema in televisione. Intervista a cura di Gaetana Marrone*

253 **Lorenzo Codelli**. *La* Factory *di Pupi Avati*

259 **Mario Sesti**. *Fuori dal mondo: identità, figure e strategia del cinema italiano di oggi*

269 **Claudio Bisoni.** *Aggiornamento bibliografico*

Notes & Reviews

273 Dino S. Cervigni. "The Italian Epic's English Pantheon." Review article of: Luigi Pulci. *Morgante. The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante.* Trans. Joseph Tusiani. Introd. and comm. Edoardo A. Lèbano. Bloomington: Indiana UP, 1998. Pp. xxxiii + 975.

283 ITALIAN BOOKSHELF. Edited by Dino S. Cervigni with the collaboration of Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Valeria Finucci, Francesco Guardiani, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle.

The Cambridge History of Italian Literature. Ed. Peter Brand and Lino Pertile. (Gustavo Costa 284) * Luciano Bottoni. *Storia del teatro italiano: 1900-1945.* (Sergio Ferrarese 286) * G. Hartmann, P. Waugh, and J. H. Miller. *Cultura, scienza, ipertesto.* Ed. Daniela Carpi. (Stefania Lucamante 288) * Paolo A. Giordano and Anthony Julian Tamburri, eds. *Beyond the Margin. Readings in Italian Americana.* (Jana Vizmuller-Zocco 291) * Anthony Julian Tamburri. *A Semiotics of Ethnicity: In (Re)cognition of the Italian American Writer.* (Norma Bouchard 293) * Antonio D'Andrea. *Autobiografia e filosofia. Un diario al passato.* (Roberta Morosini 295) * Zygmunt G. Barański and Lino Pertile, eds. *In Amicizia. Essays in Honour of Giulio Lepschy.* (Jana Vizmuller-Zocco 297) * *Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce.* (Stefano Termanini 300) * Elena Landoni. *La grammatica come storia della poesia: un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica.* (V. Louise Katainen 306) * Ricardo Quinones. *Dante Alighieri.* (Michael Farina 309) * Dante Alighieri. *Dante's* Monarchia. Translated, with a commentary, by Richard Kay. (Steven Botterill 312) * *Beginning and Discoveries. Polydore Vergil's* De inventoribus rerum. *An Unabridged Translation and Edition with Introduction, Notes and Glossary by Beno Weiss and Louis C. Pérez.* (Paolo Cherchi 315) * Ludovico Ariosto. *Orlando furioso* e *Cinque canti*, a cura di R. Ceserani e S. Zatti. (Nefeli Misuraca 318) * Angela Biancofiore. *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l'homme à l'oeuvre.* (Margaret A. Gallucci 320) * Christopher Ryan. *The Poetry of Michelangelo: An Introduction.* (Michael Farina 322) * Veronica Franco. *Poems and Selected Letters.* Ed. and trans. Ann Rosalind Jones and Margaret F. Rosenthal. (Gloria Allaire 325) * Valeria Finucci, ed. *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso.* (Maria Galli Stampino 327) * Laura Benedetti. *La sconfitta di Diana. Un percorso per la* Gerusalemme liberata. (Deanna Shemek 330) * Claudio Gigante. *"Vincer pariemi più sé stessa antica": la* Gerusalemme conquistata *nel mondo poetico di Torquato Tasso.* (Walter Stephens 332) * Paolo Cherchi (a c. di). *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento.* (Sergio Corsi 333) * Niccolò Machiavelli. *Discourses on Livy.* Trans. and ed. J. Conaway Bondanella and P. Bondanella. Giambattista Vico. *New Science.*

(Marcello Simonetta 335) * Armando Maggi. *Uttering the Word. The Mystical Performances of Maria Maddalena de' Pazzi, a Renaissance Visionary.* (Maria Galli Stampino 336) * Marinella Lucrezia. *Arcadia felice.* Introd. and notes by Françoise Lavocat. (Christine Ristaino 339) * Glenn Palen Pierce. *Manzoni and the Aesthetics of the Lombard Seicento.* (Luciano Parisi 340) * Verina R. Jones. *Le* Dark Ladies *manzoniane.* (Luciano Parisi 343) * Margaret Brose. *Leopardi sublime.* (Norma Bouchard 346) * Antonia Arslan. *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900.* (Cinzia Di Giulio 348) * Rosamaria Lavalva. *The Eternal Child. The Poetry and Poetics of Giovanni Pascoli.* (Massimo Maggiari 350) * Gian Paolo Biasin. *Le periferie della letteratura: da Verga a Tabucchi.* (Stefania Lucamante 352) * *Ugo Betti: letterato e drammaturgo.* (Sergio Ferrarese 355) * Massimo Maggiari. *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri.* (Romana Capek-Habekovic 356) * Giorgio Caproni. *L'opera in versi.* (Alessandro Montani 359) * Rodolfo Di Biasio. *Altre contingenze.* (Massimo Maggiari 365) * Joseph Francese. *Narrating Postmodern Time and Space.* (Michael Hanne 366) * Simonetta Chessa Wright. *La poetica neobarocca in Calvino.* (Norma Bouchard 368) * Bruce Merry. *Dacia Maraini and the Written Dream of Women in Modern Italian Literature.* (Robin Pickering-Iazzi 370) * Dacia Maraini. *The Silent Duchess.* Trans. Dick Kitto and Elspeth Spottiswood. Afterword by Anna Camaiti Hostert. (Daniela Cavallaro 373) * Nicholas DeMaria Harney. *Eh, Pesan! Being Italian in Toronto.* (Jana Vizmuller-Zocco 374) * Fred L. Gardaphé. *Moustache Pete is Dead! Evviva Baffo Pietro! (Long Live Moustache Pete!).* (Jana Vizmuller-Zocco 378) * Helmut Goetz. *Der freie Geist und seine Widersacher: Die Eidverweigerer an den italienischen Universitäten im Jahre 1931.* (Gustavo Costa 379) * Myriam Anissimov. *Primo Levi. Tragedy of an Optimist.* (Cecilia Novero 381) * Mario Moroni. *La presenza complessa.* (Norma Bouchard 387) * Mario B. Mignone. *Italy Today: At the Crossroads of the New Millennium.* (Antonio Vitti 389) *

Avonto, Luigi. *Operación nuevo mundo. Amerigo Vespucci y el enigma de América. 1999: V Centenario vespuciano en Venezuela.* * Bernardini, Paolo. *Mongolfiere e canarini. Il carteggio Parisetti-Buonafede (1782-1784) e la cultura settecentesca.* * Bisello, Linda. *Medicina della memoria. Aforistica ed esemplarità nella scrittura barocca.* * Bonaffini, Luigi, ed. *Dialect Poetry of Southern Italy: Texts and Criticism (A Trilingual Anthology).* * Concina, Ennio. *A History of Venetian Architecture.* * Di Biasio, Rodolfo. *Wayfarers Four.* * Dubin, Lois C. *The Port Jews of Habsburg Trieste.* * Ellero, Maria Pia. *Introduzione alla retorica.* * Giustinian, Orsatto. *Rime.* * *An Italian Region in Canada. The Case of Friuli-Venezia Giulia.* * Leivick, Joel. *Carrara: The Marble Quarries of Tuscany.* * Lindenberger, Herbert. *Opera in History: From Monteverdi to Cage.* * Livorni, Ernesto. *Nel libro che ti diedi. Sonetti (1985-1986).* * Luperini, Romano. *Il professore come intellettuale. La riforma dell'insegnamento della letteratura.* * Luzi, Alfredo, ed. *La poesia di Vittorio Sereni. (Se ne scrivono ancora . . .).*

Gaetana Marrone

Il nuovo cinema italiano: pregiudizi, realtà e promesse*

Se è esatto dire che quello che si è venuto a chiamare "il nuovo cinema italiano", come ogni "nuovo" di determinante carattere significativo, è stato sovente oggetto di giudizi contrastanti fra sostenitori e denigratori, è anche esatto che, a fine anni Novanta, tutto sembra inquadrarsi entro i parametri di una più equilibrata attenzione critica. Si può affermare che "lo scandalo" degli Oscar a Tornatore e Salvatores, che portò Goffredo Fofi a coniare il termine detrattorio di "tornatores", onde sigillare un esempio deprecabile di tradizionalismo (si veda, a riguardo, il saggio di Paolo D'Agostini), definisce lo spazio entro cui si muovono i nuovi autori in Italia come un'arena costellata di polemiche insistenti e in particolar modo pretestuose.

La storia della critica cinematografica italiana sui nuovi autori mi pare sia stata una storia di pregiudizi (nell'etimologia originaria di "giudizio prematuro") che si sono rivelati capaci di far assumere atteggiamenti a dir poco diffidenti rispetto al valore reale di determinate opere. Il discorso concerne, da un lato, soprattutto i film che incontrano il favore del pubblico e di conseguenza vengono tacciati di vecchio cinema (*Nuovo Cinema Paradiso*, *Mediterraneo*, etc.); dall'altro, se si esclude il genere comico, concerne i film a *budget* limitato degli indipendenti che vengono inquadrati di contro al paesaggio catastrofico dell'abbandono delle sale da parte del pubblico, che a fine anni Settanta raggiunge cifre devastanti in Europa, ma ancor più in Italia. Ce lo ricorda Nanni Moretti con grintosa sottigliezza verbale nel suo *short* sulla prima romana di *Close-up* di Abbas Kiarostami (da lui stesso distribuito). C'è da porre un presupposto pratico. Della situazione critica del cinema italiano si indica la colpa manifesta nelle strutture abilmente regolate da Silvio Berlusconi (il monopolio della sua Fininvest e la legittimazione dell'emittenza privata nel '76) e nella negligenza, o insufficienza, degli interventi statali, carenti nel proteggere l'industria cinematografica (anche la legge dell'articolo 28 intesa a promuovere nuove esperienze artistico-culturali fallisce la sfida delle realtà di mercato). Basta citare che un critico accorto e promotore del

* Si ringraziano tutti i collaboratori per la spontaneità e lo spirito d'adesione in un'operazione fondamentalmente da *équipe*; in particolare, Gian Piero Brunetta, con cui, durante un soggiorno a Princeton, si orientò lo schema del lavoro; Antonio Costa e i suoi ricercatori dell'Università di Bologna per l'attiva partecipazione; Mario Sesti, per la disponibilità al colloquio. Sono grata a Dino Cervigni per le sue abilità di lettore, per la capacità così singolare di operare creativamente come editore.

giovane cinema come Morando Morandini conclude la voce dedicata al cinema italiano nell'*Oxford History of World Cinema* assumendo a motto di fine secolo il titolo del film di Felice Farina: *Sembra morto . . . ma è solo svenuto* (1986). Sembrano fare eccezione, in ambito critico, le opere di due soli registi: Nanni Moretti (visto più come un discendente dei giovani autori degli anni Sessanta) e Gianni Amelio, che, dopo una lunga esperienza nella RAI, ha trovato il favore di pubblico e critici nel '92 con *Il ladro di bambini*, un film che fa leva sul popolare filone di storie a carattere sentimentale e sociale.

È naturale che i pregiudizi accennati sopra sono stati fin dall'inizio più prevalenti delle tendenze di effettiva comprensione critica. Mario Sesti parla, non senza ragione, di osteggiamento più o meno esplicito (*Nuovo cinema italiano* 10). Si consideri, ad esempio, il pregiudizio "storico" (che ancor oggi emerge da interventi e studi): il contesto entro cui si collocano i nuovi autori è uno spazio individuato da una vena nostalgica, una nostalgia del valoroso passato nazionale, vale a dire dell'irrepetibile momento neorelistico, o più semplicemente una nostalgia delle posizioni dichiaratamente ideologiche di un'intera generazione di cineasti (i Bertolucci, i Bellocchio, i Taviani degli anni Sessanta). Sul nuovo cinema incombe anche lo spettro della grande "commedia all'italiana".

Per la maggior parte dei critici, rimane alieno, spesso provocatorio, il nesso tra tempo storico (l'assenza appunto di un contesto più o meno dialettico) e opere nuove. "Il giovane cinema italiano è come un *iceberg*", dichiara sempre Morandini, "esiste, ma è in gran parte invisibile, sotto il pelo dell'acqua" (cit. in Brunetta 518). Distaccandosi dal mero giudizio dei contenuti, l'idea del vivere fuori di una determinata affiliazione ha alimentato la (ir)relevanza di tante espressioni sperimentali della generazione degli esordienti degli anni Settanta e Ottanta. È accaduto di cadere nel più o meno esplicito giudizio di condanna, in realtà intesa a dimostrare la povertà dell'invenzione creativa. Che i giovani autori siano alquanto difficili da catalogare, avendo essi stessi configurato una topografia decentrante nel paesaggio del cinema italiano, è un dato che serve a illuminare molto la mappa entro cui si muovono le nuove voci. È necessario comprenderne i contesti: la mentalità di una società ormai assuefatta ai *mass media*; una fase della vita italiana (e anche europea) segnata dagli anni del terrorismo, da conflitti razziali legati a una popolazione migratoria in aumento, dal tanto ventilato secessionismo padano; gli anni di un ottimismo Reaganiano, seguìti dalla crisi devastante e dalla parziale ripresa alle soglie del terzo millennio. Ma queste considerazioni di fatto attestano la complessità del rapporto cinema e critica in un periodo quale è quello che va da *Io sono un autarchico* (1976) e *Ecce Bombo* (1978) di Nanni Moretti (mentore e precursore di tutta una generazione) a *Mery per sempre* (1989) di Marco Risi, un film corale, grintoso, il prototipo del "neo-neorealismo" che fa riscoprire l'Italia. Gli ultimi anni del secolo, in tempi di tante rinnovate riabilitazioni, vedono il successo sancito dai cinque David di Donatello a Giuseppe Piccioni per *Fuori dal mondo* (1998). Per l'occasione, rivendicando il proprio carattere nazionale di *filmaker*, Piccioni dichiara in un'intervista con Grassi: "Chi imita gli stereotipi dei

film Usa, senza averne i mezzi, rende perdente il nostro cinema" (27).

Il problema si pone sostanzialmente come una questione di equilibrio per garantire il mercato. Liliana Cavani insiste sul rapporto fra lo sperimentalismo e la strategia della produzione nella sua intervista pubblicata in questo volume, insomma la sopravvivanza del cinema italiano "dipende dalla capacità di realizzare una politica economica europea per l'industria audiovisiva". I nuovi autori si sono trovati a dover eliminare tutte le mediazioni che tradizionalmente l'appartenenza a Cinecittà comportava. In riconoscimento della propria alterità rispetto a una derivazione di scuola, hanno dichiarato la propria specificità nell'essere una generazione orfana, "sperduta nel buio". Questi "eredi del nulla", come li ha chiamati Lino Micciché (in Montini 251-258), si riconoscono un profilo marcatamente staccato dai grandi circuiti di distribuzione e dalle voghe predominanti. Nel 1992, al Festival dei Giovani di Torino, si è individuata una rinascita del cinema italiano nei nomi di Daniele Segre a Torino, Mario Martone a Napoli, Carlo Mazzacurati a Roma, Silvio Soldini e Bruno Bigoni a Milano. Tale è la distribuzione geografica del nuovo cinema, le cui estensioni territoriali (non si dimentichi, fra gli altri, Benigni e Nuti in Toscana, la Sicilia di Tornatore, o la Roma di Moretti, Archibugi, Verdone, Infascelli) configurano le punte più alte e significative di un decentramento prevaricatore.[1] Il paesaggio della produzione italiana è costituito da una miriade di piccole società di indipendenti, finanziate da fondi statati o dalle co-produzioni televisive (fra esse, la Sacher Film di Moretti e la *Factory* dei fratelli Avati). Questi autori hanno avuto il grande merito di riportare l'attenzione sul cinema come campo di studi culturali, con validissimi codici linguistici e stilistici legati all'ambiente regionale.

Costante nella stessa direzione di riferimenti, ed analogo (anche se opposto nella sostanza), è l'altro pregiudizio di carenza estetica, con l'implicito modo di classificarsi attraverso uno stile minimalista. È, di conseguenza, l'ideologia del nuovo che si propone priva di determinati influssi, che sfida le questioni di stile e di forma con un ritorno alle componenti primarie dell'immagine, e in esse vi esalta il carattere spesso povero, per di più con la compiacenza di chi discopre l'esemplarità delle proprie esperienze entro l'involucro dimesso, accortamente confezionato del testo filmico. Si parla di claustrofilia, di immobilità esistenziale, per questo cinema. È una pulsione primaria che Sesti denomina come "il sovrano sentimento di estraneità dal presente" (*Nuovo cinema italiano* 32). La nozione tradizionale, e fondamentalmente romantica, del cinema che, in quanto riflesso di quell'entità singolare che è *l'auteur*, dovrebbe presentare un'assoluta unicità da ogni esperienza identificabile nel passato (o nel presente), ha portato alla condanna di giovani cineasti da parte di una certa critica cinematografica, sempre più lontana e

[1] Sulla mappatura del nuovo cinema, si vedano in particolare Sesti, "Tamburi lontani: il paesaggio e le figure", in Sesti (a c. di) 59-67; "Uno sguardo panoramico", in Martini e Morelli (a c. di) 25-68; Zagarrio 43-49.

disorientata dalle pretese dei cosiddetti "nuovissimi." Si tratta, in fondo, di prese di posizione che sono una diretta conseguenza, e un'ulteriore manifestazione, di quello iato tra autore e critico che cambierà definitivamente la dinamica del rapporto nel cinema italiano contemporaneo. Nelle immagini sullo schermo, c'è, in termini più o meno ampi, la figura dell'artista che le ha fatte nascere. Prenderne atto è la funzione del critico che si avventura, e partecipa, nel misterioso processo di invenzione. "Gli invisibili", puntualizza Gian Piero Brunetta "si manifestano come lucciole, in spazi che potremmo chiamare impropri o impertinenti. Spazi che, nella maggior parte dei casi, escludono all'inizio il passaggio per la sala cinematografica. . . . La scommessa è quella di individuare uno spazio operativo in una zona prossima allo zero, al nulla e riconoscervi non un punto d'arrivo ma un punto di partenza. Il vuoto ideale, l'assenza di valori e le regioni del silenzio come terreni da esplorare e spazi da riempire" (518-519). Insomma, ci si auspica un ritorno al grande dibattito delle idee.

Le etichette di "incertezza", di "precarietà", di "disagio" si riscontrano di frequente nella critica sul nuovo cinema, il quale, in una più specifica prospettiva teorica, non configura fondamentalmente né un movimento né una scuola cui le tendenze variegate di registi, film, e generi possano acriversi rispetto al linguaggio, all'estetica. Micciché sintomaticamente ammette: "È difficile raccontare 'storie' quando si vive un presente senza passato e con un enigmatico futuro, cioè una realtà senza Storia" (in Montini 256). Basta ricordare, a questo proposito, che ciò che favorì la formulazione definitoria di Nuovo Cinema Tedesco per le opere di un collettivo straordinario di giovani *Autorenfilme*, fu, oltre che il manifesto di Oberhausen (1962) e la costituzione del *Kuratorium Jünger Deutscher Film* (1967) per sovvenzionare opere prime, l'assenza di un passato recente da emulare, insomma il peso di "cadaveri simbolici", per dirla con Zagarrio. Wenders, Herzog, Fassbinder, Schlöndorff, Kluge, Straub, fra i più noti, poterono affermare un genere di cinema come cinema di poesia, di intreccio di sensazioni, di esperienza dell'anima, esaltando il ruolo dell'autore a crearsi gli strumenti della propria operazione inventiva. In quell'Italia per definizione autoriale in quanto ancorata ai grandi fantasmi della memoria cinematografica (Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini), i nuovi, spesso finanziati dal (famigerato) articolo 28, appaiono come coloro che incorporano in sé tutte le deficienze di una negatività ideologica. È prevaricante che possano essere assunti a candidati per un ricambio generazionale. Questi sono autori da esorcizzare in ogni modo, con l'intento di dimostrare il fallimento di opere che, per ragioni intrinsiche, partecipano alla decadenza della società italiana. Franco Montini appone a quello che è il primo studio sull'argomento, *Una generazione in cinema*, una celebre formula prefatoria: "Nato sotto la costellazione della crisi . . . il Nuovo Cinema Italiano è stato costretto a muoversi e svilupparsi nel segno della più assoluta precarietà. Insomma un cinema nato nell'incertezza perché abbandonato e ignorato" (7). E Mario Sesti, nel delineare i percorsi dei nuovi personaggi iteranti, parla di modelli narrativi costruiti sulla topologia di un "falso movimento" — viaggio senza meta, deambulazione,

fuga (in Montini 11). Gli studi pionieristici di Montini e Sesti felicemente sintetizzano una rielaborazione sistematica del cinema contemporaneo, reclamandone una consistenza formale e autoriale; esulano dal previo complessivo e generico esercizio di condanna per temi e stile. Quanto sia mutato il paesaggio critico sul piano di lettura come conseguenza di questi testi "classici" si attesta nel recente studio di Zagarrio, che mettendo da parte tutti gli elementi negativi (un'impotenza del raccontare, interiorità senza tensione psicologica, un'estetica paratelevisiva), continua una riabilitazione di quel rifiuto delle idee, delle situazioni, che i nuovi autori hanno del cinema stesso. Infine Zagarrio, da cronista coinvolto dall'interno nella questione — avendo egli stesso diretto due lungomentraggi (*La donna della luna*, 1988, e *Bonus malus*, 1993) — propone una terminologia di vaga reminiscenza hollywoodiana: il *New-New Italian Film*.

Fare il punto della critica vuole significare anche una presa di coscienza del carattere relativo di ogni indagine per quanto riguarda le prospettive secondo le quali un autore può essere letto. In questa prospettiva, si vuole puntualizzare che non si intende impostare il nuovo cinema italiano come un mero fenomeno di pregiudizi. Al contrario. C'è anzitutto la carenza di sperimentazione delle idee e dei mezzi, che produce "gli schermi opachi" del noto studio di Micciché sul cinema italiano degli anni Ottanta. Forse i nuovi sono orfani perchè gli è venuta a mancare la struttura di sostegno che, in passato, legava l'esperienza dei maestri ai giovani apprendisti, e formava *the next generation*. Oggi gli esordienti devono affrontare leggi di mercato molto dure. Si richiede un prodotto commerciale, spesso sul modello della TV (alimentato dalla pubblicità e dagli indici di gradimento); sono dei *self-made*, che girano con pochi mezzi e in un'atmosfera di catastrofe manifesta. Hanno creato immagini "imperfette" guidati dalla serietà dei più alti impegni esistenziali (seppur in veste dimessa, nei paradigmatici interni domestici). Ne consegue che la scelta del titolo "nuovi paesaggi", per un volume che intende esplorare le tendenze artistiche del cinema italiano dell'ultimo quarto di secolo, si applica a una mappa della produzione che, nella sua varietà, rappresenta mutevolezza e sovversività nei confronti dell'industria cinematografica tradizionale. I nuovi autori diventano produttori di sé stessi, si assumono il rischio di circondarsi di altri esordienti. Ad esempio, nel campo della fotografia essi sfidano una legge ferrea del mestiere: per un regista alla prima opera, un esperto direttore della fotografia. Così interi quadri tecnici vengono rivoluzionati.

Questo volume raccoglie una serie di saggi che studiano il paesaggio storico-economico del nuovo cinema italiano, insieme ad alcune figure di rilievo, ai mestieri, alle prospettive di mercato. Ci si indirizza agli autori nella prospettiva teorica del cinema come spazio di scambio di variazioni intorno a immagini, motivi stilistici e tematica. La prima parte del volume delinea uno sguardo generale, consegnando, nel proprio contesto, il risultato di ricerche che ricostituiscono le condizioni storiche da cui il nuovo cinema origina (Gian Piero Brunetta), i paesaggi delle nuove Italie attraverso la figura di Giuseppe Tornatore (Paolo D'Agostini), una mappa delle attività degli autori che operano nella topografia

geografica del nuovo cinema italiano (Manuela Gieri, Antonio Costa). La seconda parte è una riflessione sui linguaggi, le estetiche, attraverso i film di otto registi. Si è dato spazio a certi autori il cui interesse critico è legato a particolari studiosi e alla loro metodologia di indagine. Si apre con gli studi comparati di Millicent Marcus su due film recenti (*Ladri di saponette* di Nichetti e *Celluloide* di Lizzani), che offrono l'occasione di trattare il fantasma del neorealismo per una generazione orfana di padri culturali; e di Cristina Bragaglia sul patrimonio autobiografico di profonda sensibilità collettiva, assumendo *Otto e mezzo* di Federico Fellini a prototipo di autobiografia cinematografica. A partire dal saggio di Simone Marchesi su Nanni Moretti (ispirato al principio di architettura organica di Frank Lloyd Wright) fino a Francesco Pitassio (sulla produzione di Silvio Soldini assunta a modello di opzioni stilistiche originali), si seguono gli scenari di un'Italia eterogenea attraverso il *topoi* tematico-narrativi del viaggio (non-movimento, claustrofilia) e del tempo. Nei saggi di Áine O'Healy e William Van Watson si analizzano rispettivamente i film di Francesca Archibugi e di Aurelio Grimaldi nell'ambito di matrici culturali destabilizzanti nei confronti di miti e immagini intorno ai "fanciulli". Si conclude con *La vita è bella* di Roberto Benigni, la punta più alta e significativa del trionfalismo del cinema nazionale all'estero. Maurizio Viano, in tempi di tante rinnovate riabilitazioni, offre una lettura fondamentalmente critico-estetica: da un lato polemizza con la ricezione del film da parte di certa stampa americana; dall'altro, finisce col riconoscere come l'autentico motivo poetico dell'interpretazione di Benigni l'intrinseca tragicità dell'eroe stesso.

Nella terza parte del volume si rende omaggio all'immaginario del cinema italiano contemporaneo attraverso la ricchezza delle conoscenze dei mestieri: dai mutamenti radicali apportati al processo produttivo di un film dal settore dell'*editing* (l'evoluzione del rapporto tra forme della tecnologia e forme espressive viene radicalmente cambiato, a partire dal 1993, con le rivoluzionarie tecnologie del montaggio digitale Avid), da cui sono emerse figure come Simona Paggi nominata all'Oscar per *La vita è bella* (Stefania Angelini e Stefano Masi); al contributo di una nuova generazione di sceneggiatori, i cui caratteri, dal punto di vista della scrittura, sono l'ampliarsi dello spazio geografico, una curiosità antropologica per le culture regionali, la mobilità dei personaggi (Giuliana Muscio); al fenomeno "giovane narrativa" (i nuovi autori hanno spesso tentato di inseguire il gusto editoriale del momento), contrassegnato soprattutto dai successi della Tamaro e di Brizzi (Andrea Meneghelli); alla geografia dei nuovi interpreti, provenienti dall'ambito teatrale e dall'esperienza televisiva che spesso garantisce l'accesso al cinema, specialmente per i comici (Roy Menarini).

I mutamenti radicali nell'organizzazione del lavoro, non più centralizzato a Cinecittà con l'atavico sistema parentelare e protetto da privilegi sindacali acquisiti, porta al disorientamento dell'industria cinematografica in sé. Entra in gioco una modificazione del linguaggio emersa da una generazione di *craftsmen* tutta diversa, per provenienza e formazione culturale, da quella che li aveva preceduti. Stefano Masi parla di una "sconfitta" della generazione precedente nel

campo del montaggio e della fotografia e si occupa dell'influsso dell'articolo 28, che ha promosso una nuova categoria di registi, e con essi l'emergere di nuove firme fra i direttori della fotografia adeguatisi ai *low budgets*. Siamo di fronte a un continuo discorso sulle strutture della produzione. Significativamente posta in chiusura è l'intervista di Lorenzo Codelli a Dante Spinotti, un anomalo tra i "giovani" in quanto giunto al cinema dopo una lunga esperienza in televisione e nella pubblicità. In Italia Spinotti ha creato le luci per le originali atmosfere di film come *Quartetto Basileus*, *Interno berlinese*, *Sogno di una notte di estate*, *La leggenda del santo bevitore*, *L'uomo delle stelle*; in America ha lavorato con Michael Mann, Garry Marshall, Paul Schrader, Michael Apted e Curtis Hanson (per il cui film *L.A. Confidential* ha ricevuto la *nomination* all'Oscar). Spinotti attesta le capacità metapoetiche riconosciute agli artisti italiani, che operano a proprio agio sia nei film autoriali di basso costo che in quelli prodotti dall'industria delle Majors.

Nell'ultima parte del volume si affronta il rapporto "esistenziale" tra cinema, televisione e produzione con gli interventi di Liliana Cavani (funzionario nell'esecutivo RAI negli anni Novanta), di Lorenzo Codelli (le alternative al *marketing* offerte dalla *Factory* dei fratelli Avati), di Mario Sesti, a cui si affidano le testimonianze conclusive.

Il volume, quindi, non si era proposto di presentare né una compilazione cronologica di autori e film né uno sguardo storico esaustivo del nuovo cinema italiano (per cui si rimanda agli ottimi lavori pubblicati in Italia), bensì vuole offrire interpretazioni e ricerche intese a svelare il vero volto dei nuovi autori nascosto dietro le loro pretese di trasgressione, negazione e compromesso. Occorre quindi sfatare un'innegabile diffidenza nei confronti del cinema italiano contemporaneo e prendere atto che, come Sesti afferma a chiusura del volume, "piaccia o meno, quando tra dieci o vent'anni si vorrà capire cosa succedeva in Italia oggi, bisognerà rivolgersi a questi film". Si vedrà allora che il paesaggio configurato da questo nuovo cinema è un campo aperto per scelte autoriali e critiche di valore, forse guidate da una certa autoironia, senza la serietà ombrosa di chi pretende di possedere tutte le verità.

A conclusione mi piace richiamare l'incoraggiamento cauto di Francesco Rosi che, sentendosi chiedere a fine anni Ottanta cosa pensasse della voglia di regia in tanti giovani, rispose: "Non si è a lungo sostenuto che la crisi del cinema italiano fosse dovuta anche alla mancanza di nuove leve, di un ricambio generazionale? Allora, ben vengano questi nuovi registi. Ma prima aspettiamo l'uscita dei loro film, e ne riparleremo" (Giordano 88). Ed è proprio questo che abbiamo cercato di fare in questo volume.

Princeton University

Works Cited

Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano: dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Roma: Editori Riuniti, 1993.

Giordano Lucio, "Ai miei tempi si cominciava così", Intervista con Francesco Rosi, *L'espresso* (11 ottobre 1987): 88.

Grassi Giovanna, "Piccioni: vince chi non imita Hollywood.", *La repubblica* (18 giugno 1999): 27.

Martini Giulio e Guglielmina Morelli (a c. di), *Patchwork Due: geografia del nuovo cinema italiano*, Milano: Il Castoro, 1997.

Micciché Lino (a c. di), *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*, Venezia: Marsilio, 1998.

Montini Franco (a c. di), *Una generazione in cinema: esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, Venezia: Marsilio, 1988.

Morandini Morando, "Italy: Auteurs and After", *The Oxford History of World Cinema*, 1996, 586-96.

Sesti Mario, *Nuovo cinema italiano: gli autori, i film, le idee*, Roma: Theoria, 1994.

_____ (a c. di), *La "scuola" italiana: storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*, Venezia: Marsilio, 1996.

Zagarrio Vito, *Cinema italiano anni novanta*, Venezia: Marsilio, 1998.

I.

The Emergence of the New Italian Cinema

Gian Piero Brunetta

Il cinema italiano oggi

1. Cinema italiano. Chi l'ha visto?

Cinema italiano. Chi l'ha visto? Con questo titolo a piena pagina il quotidiano *La repubblica* del 3 agosto 1997 offre, in un articolo di Franco Montini, un quadro desolante della più recente situazione del mercato nazionale cinematografico. Prendendo spunto, in particolare, dal clamoroso naufragio al botteghino di una serie di film anche ambiziosi, anche riusciti, e spesso sovvenzionati dal denaro pubblico come opere di riconosciuto interesse culturale nazionale.

In effetti, grazie all'istituzione di un apposito fondo di garanzia, creato dalla legge del 1994, il governo ha cercato, negli ultimi anni, di ridare fiato alla produzione cinematografica, offrendo ai produttori contributi che possono raggiungere i tre miliardi e mezzo, mettendoli in grado — più dal punto di vista teorico che pratico, dal momento che la cifra è comunque a sostegno di prodotti a basso costo e a minimo quoziente spettacolare — di sottrarsi, almeno in prima battuta, al dirigismo e alle regole del mercato televisivo. Purtroppo, a distanza di tre anni, e nonostante che nel 1997 il tetto del contributo per ogni singolo film sia stato elevato fino a otto miliardi, non sono ancora giunti dal pubblico, in maniera forte e incontrovertibile, i risultati sperati. La ripresa comunque si avverte dall'incremento dei film prodotti e dal consistente aumento di biglietti venduti. Alla fine del 1997 sono stati superati i cento milioni di biglietti venduti (cosa che non avveniva da un decennio, e per la prima volta i film europei hanno superato negli incassi quelli americani).

Ecco alcuni esempi di *flop*: *Il principe di Homburg* di Marco Bellocchio: peraltro splendida rivisitazione del testo omonimo di Heinrich von Kleist, opera carica di una tensione espressiva e morale che sembra inaugurare una nuova felice stagione per l'autore dei *Pugni in tasca*. Di fronte a un costo di due miliardi e seicento milioni circa, incassa meno di ottocento milioni. *La mia generazione*, opera prima di Wilma Labate, costato quasi tre miliardi, non raggiunge il miliardo. *Marianna Ucria* di Roberto Faenza: tratto dal romanzo di Dacia Maraini, costato quasi quattro milardi, ne incassa a malapena la metà. *Le mani forti*, esordio registico dello sceneggiatore Franco Bernini: contro un costo di due miliardi e mezzo, incassa appena centocinquantotto milioni. *Le acrobate* di Silvio Soldini: costato due miliardi e duecento milioni non raggiunge i cinquecento milioni di incasso.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

Questo non significa insuccesso per i produttori, perché, in molti casi, i film risultano coperti grazie all'intervento statale e a quello televisivo, comunque indispensabile. Un minimo di vendite in cassetta e all'estero consente anche relativi guadagni per produttori che sono riusciti a ridurre al minimo i propri rischi e assumono sempre più il ruolo dei mediatori e dei procacciatori d'affari.

Ha ragione solo in parte dunque l'autore dell'articolo nel constatare, stando almeno ai dati delle ultime stagioni, uno stato di coma in apparenza irreversibile per l'attuale cinema italiano. È vero che un *Ciclone* non fa primavera, ma il trionfo spontaneo del secondo film di Pieraccioni maggior successo al botteghino del cinema italiano di tutti i tempi (doppiato, a un anno di distanza, dal trionfo programmato di *Fuochi d'artificio*, girato a tamburo battente quasi con le idee e le battute scartate nel film precedente, ma con eguale freschezza) e quello della *Vita è bella* di Benigni (oltre all'accoglienza trionfale riservata al film d'esordio di Aldo, Giovanni e Giacomo, *Tre uomini e una gamba*, un successo che sembra ripetere quello del *Ciclone*) se non hanno avuto l'effetto di trainare tutto il sistema, hanno comunque contribuito a dare una scossa, a rianimare in minima parte un corpo inerte. E a modificare, nelle ultime stagioni, la situazione drammatica di scomparsa, quasi contemporanea, del pubblico e dei produttori e di renitenza, da parte di distributori e esercenti, ad assumersi rischi di qualsiasi tipo nei confronti di film italiani sia di autori pluri-laureati che sconosciuti. "L'effetto *Ciclone*" va tenuto presente in qualsiasi analisi si voglia fare degli andamenti di mercato del cinema italiano contemporaneo. Purtroppo, di fronte ai pochi successi di pubblico, bisogna registrare il fatto che dei sessantotto film usciti nelle sale di prima visione del corso del 1996, ventidue non sono riusciti a raggiungere un incasso di cento milioni, anche se la quota di mercato, grazie soprattutto al successo del *Ciclone*, è passata da un 23% a quasi il 26%.

Paradossalmente, intere annate cinematografiche di qualità tutt'altro che pessima, rischiano di scomparire dalla memoria quasi senza lasciare tracce. Decine e decine di film d'autore, realizzati con mezzi minimi, che pure hanno riscosso un discreto successo in festival italiani e stranieri, non hanno neppure avuto l'occasione del battesimo in una sala italiana. E nel gorgo sono sparite opere di maestri, o autori riconosciuti come Scola, Avati, Nichetti, Maselli (le cui *Cronache del terzo millennio*, opera realizzata con la logica e lo spirito di un esordiente, registra un incasso di nove milioni contro una sovvenzione di due miliardi e mezzo), assieme a opere prime, come *Ardena* di Luca Barbareschi che incassa solo ottantadue milioni, o *Figurine* di Robbiano che non raggiunge i cinquanta, o *Un paradiso di bugie* di Stefania Casini che ha ottenuto un finanziamento di due miliardi e ottocento milioni e ha incassato trentacinque milioni.

Decine di titoli non hanno neppure la possibilità di ottenere una sola proiezione in una sala della più sperduta provincia, in modo da poter partecipare almeno ai premi di qualità. Eppure, se si esaminano i film senza prevenzioni e

con un minimo di curiosità, non si può non prendere atto che la ripresa è in corso e che una volontà forte di fare cinema si registra in modo uniforme dal Piemonte alla Sicilia e un patrimonio di idee e modelli del passato è ancora ben presente e operante. E Zavattini e Amidei sono i ben riconoscibili numi tutelari nei film "minimalisti", "iperrealisti", o permeati da una sorta di "realismo magico", di Leone Pompucci, e Paolo Virzì (*La bella vita, Ovosodo*), di Sandro Baldoni (*Strane storie*), del Punta (*Trafitti da un raggio di sole*).

Inoltre, se si vuole mutare punto di vista e vedere la situazione da una prospettiva meno catastrofica, è sempre più indispensabile tener conto che la vita di un film, ormai, trova nella sala un canale di circolazione e non necessariamente quello principale e privilegiato. I film viaggiano attraverso più canali e mezzi e, in molti casi, l'apparente rifiuto della sala viene poi ampiamente riequilibrato dalle vendite televisive, dal mercato delle videocassette, dalla *pay-tv*, ecc. Nella nicchia di mercato delle videocassette il cinema degli ultimi anni è presente in forze. Così come un discreto successo di stima continua a essere riscosso all'estero non solo in festival specializzati, come quello di Annecy, ma in una serie di manifestazioni e rassegne nei diversi continenti, che favoriscono la vendita di diversi titoli a distributori europei e americani.

In passato si potevano attribuire parziali responsabilità di fallimento di molte opere a una critica che aveva praticato overdosi di stroncature e un gioco al massacro pressoché indiscriminato nei confronti degli esordienti e degli autori riconosciuti e titolati, senza mai ripensare al proprio ruolo e alle proprie categorie e modelli di riferimento. In tempi più recenti va preso atto che la critica ha ormai un modestissimo ruolo d'orientamento nei confronti del pubblico rispetto alle tecniche di lancio di un film. Ed è stata in pratica delegittimata dal suo ruolo istituzionale all'interno delle pagine degli spettacoli nei quotidiani e settimanali. Il critico rispetto al cinema e al mercato appare quasi come una figura utopica, priva di luogo. Se Jean Renoir poteva affermare tempo fa, "Je suis un citoyen du cinématographe", il critico ci appare oggi come un apolide.

Il dato più drammatico, comunque, se vogliamo ritornare all'inizio, è che il pubblico, anno dopo anno, ha perso progressivamente in sala i rapporti col cinema nazionale, non si è più riconosciuto, né sentito rappresentato, nè sentito parte di questo cinema. Questo pubblico non solo è stato per anni alimentato e monopolizzato dalle nuove forme di spettacolarità hollywoodiana, ma è mutato in maniera profonda sia in senso socio-culturale che anagrafico. Ha abbassato i cosiddetti "orizzonti d'attese", e di fronte al cinema nazionale si è accontentato di poco. La sua geografia immaginativa è stata dominata da Giancarlo Magalli e Fabrizio Frizzi, dalle sorelle Carlucci e da Rita Dalla Chiesa, da Fabio Fazio, Paolo Bonolis e Simona Ventura, e il suo *habitat* culturale è stato costruito con i quiz della Zingara e di Jerry Scotti. Un pubblico educato alla visione televisiva del cinema, ormai privo di memoria e cultura cinematografica, per cui quella

televisiva è la lingua materna e quella cinematografica la lingua straniera o d'adozione, incapace di collocare le opere in una minima prospettiva storica, di percepirne le evoluzioni linguistiche, non ha, in pratica, trovato alcun motivo di interesse in storie minimaliste, spesso mal scritte e mal recitate e soprattutto vecchie nei moduli linguistici e narrativi.

Le ragioni di questo rifiuto, di questa fuga collettiva, del disamore, del rigetto e di vera e propria sindrome fobica, potrebbero — in maniera certo molto superficiale e semplicistica — non limitarsi a riconoscere le ragioni o a indicare le colpe del pubblico, ma allargarsi anche a individuare una vasta gamma di responsabilità, che non possono eludere gli autori e partire dalla povertà delle idee e dei soggetti e della modestia stilistica ed espressiva. Per molti anni, il cinema italiano è sembrato subire un'attrazione quasi fatale per l'estetica del brutto, lo schermo è stato usato come lettino piscanalitico per le pubbliche esibizioni di un io registico piatto e ha dato il peggio di sé con opere di bassissimo livello, narrativo, spettacolare, stilistico, estetico.

La mancanza di visibilità va pertanto anche attribuita all'assenza di interesse delle storie narrate, alla modestia e insufficienza di tutte le scritture — da quelle dei testi verbali a quelle stilistiche — al predominio della cultura e delle scritture televisive su quelle cinematografiche. Storie senza storia e senza destinatario, sceneggiature sciatte, regie incerte tra i ritmi dei videoclip e la catatonia di un programma televisivo a quiz, non possono certo diventare film di culto per spettatori alimentati al cinema per anni da potenti dosi di effetti speciali o che hanno avuto modo di incontrare i film di Quentin Tarantino, Luc Besson, John Woo o Abel Ferrara. Ma anche storie ben scritte e ben girate, discretamente innovative hanno subito la stessa fine.

Autori di storie belle o brutte, una volta riusciti a portarle a termine, molti registi sono costretti ad attenderne per mesi, se non per anni, l'uscita pubblica, in una sorta di limbo che ne prosciuga e azzera le energie creative.

Inoltre, di colpo, negli ultimi decenni, il cinema italiano non è più stato sostenuto nella sua ossatura media, come negli anni cinquanta e sessanta, dai generi comico, western, o mitologico; ha perso alcuni fattori che ne determinavano identità e struttura. È divenuto un *clone* dei prodotti televisivi, o è diventato prodotto televisivo *tout court*, e ha operato per distruggere quel patrimonio di creatività e saperi artigianali che sembravano essere una delle sue armi vincenti, uno degli elementi della sua identità. Di tutti questi fattori bisogna tener conto.

Il ricambio generazionale, ormai di fatto avvenuto, non ha avuto né la stessa visibilità, né ha ottenuto il sostegno critico e produttivo di cui hanno invece goduto autori e attori e sceneggiatori che hanno fatto grande il cinema italiano del dopoguerra. Dei film di molti esordienti si può parlare come di presenze clandestine. Oggi un regista esordiente, che voglia difendere una sua idea di cinema, è pressoché costretto a un *bricolage* produttivo spericolato e defatigante per rastrellare i finanziamenti minimi che gli consentano di iniziare le riprese. Ed

è però questa industria del "fai da te", questa volontà di sopravvivenza, che ha consentito al cinema italiano di rimanere a galla in questi anni, nonostante l'avversità di tutti gli elementi del proprio *habitat*.

Le colpe vanno egualmente attribuite alle politiche televisive, al liquefarsi della specie dei produttori, ai distributori agli esercenti: in effetti troppi film non vengono adeguatamente appoggiati in fase di lancio, né sostenuti o opportunamente collocati in sale adeguate. Negli ultimi anni si è visto che le *majors* americane prevedono investimenti per il lancio di un film non inferiori a un terzo delle spese di produzione. D'altra parte il successo spontaneo del *Ciclone* di Pieraccioni per molti versi analogo, almeno nella forma, a quello del *best-seller* di Susanna Tamaro, *Va dove ti porta il cuore*, si spiega con l'azione tuttora importante del passa-parola, di una promozione spontanea, del piacere e della rivendicazione del pubblico della propria partecipazione straordinaria alla fortuna di un film. Per qualcuno questo successo è il segno di quanto sia scivolato in basso il quoziente intellettuale del pubblico, ma chi scrive è portato ottimisticamente a pensare che questo successo sia anche dovuto al bisogno di ritrovare le coordinate della normalità, di sfuggire alle lezioni moralistiche, ai piccoli e grandi incubi e ai 'mostri" politici che occupano i teleschermi e ai problemi quotidiani inediti a cui l'italiano si è trovato a far fronte negli ultimi tempi.

Oggi però non è difficile riconoscere una sia pur piccola inversione di tendenza in atto sul piano della produzione delle idee. La chiave di volta della ripresa sembrerebbe da riconoscere ancora, come si era già notato nel capitolo precedente, nella capacità di partire da sceneggiature ben strutturate e ben scritte, nello sforzo di recupero della memoria cinematografica, nel radicamento in una tradizione non solo nazionale. È quanto hanno cercato e cercano di fare Rulli e Petraglia e Cerami, Monteleone e Bernini. Si nota in modo sempre più chiaro nel lavoro degli sceneggiatori assieme alla percezione delle differenze e delle varietà all'interno del paese, un bisogno di continuare a pensare in chiave unitaria e nazionale, ritrovando radici comuni, modi di vivere, valori e tradizioni in cui tentare almeno di riconoscersi. Il cinema, da questo punto di vista, in un momento in cui un rappresentante del parlamento come Umberto Bossi pubblicamente invita a Venezia a mettere il tricolore "nel cesso", appare come uno dei pochi luoghi in cui si tenti di ritrovare, attraverso la ricostruzione di momenti chiave e figure importanti, l'orgoglio del senso di una storia unitaria. Certo il modo in cui alcuni autori raccontano le loro storie appare troppo impregnato di retoriche e preoccupazioni di essere *politically correct*, di soluzioni troppo facilmente conformistiche o oleograficamente edificanti e poco allineato con forme più moderne di racconto, ma il recupero della tensione civile ci continua a sembrare un buon modo di procedere nella scia di una grande tradizione del nostro cinema.

Un triennio è un ciclo troppo breve per riconoscere opere di valore assoluto e distinguerle da quelle neppure destinate a durare lo spazio di una proiezione,

però è possibile almeno ricordare alcuni titoli che sembrano segnare in modo significativo il percorso. Il primo indubbiamente è *Al dì là delle nuvole* di Antonioni e Wim Wenders, film che il regista ferrarese ha girato con lo spirito, le leggerezze, ma anche la forza visiva di un esordiente, riuscendo a fondere urgenza di enunciazione di memorie del vissuto autobiografico e meditazione sulle passioni, creando tre variazioni sui modi che regolano i percorsi dell'amore, sul valore delle scelte e delle rinuncie, sul caso, sul destino, sull'*itinerarium mentis* verso vari mondi possibili, sul mistero e sulla follia delle passioni e sull'amore come illuminazione e viatico.

Dell'amore assoluto e delle sue misteriose alchimie si occupano anche i fratelli Taviani con *Le affinità elettive*, forse la loro opera più mozartiana, più lieve e a cui consegnano la meditazione più alta sulla brevità della vita e ruolo e sulla necessità dei sentimenti. Per alcuni film in costume si ha l'impressione — e il discorso vale anche per Bellocchio o per Rubini di *Il viaggio della sposa* — che lo sforzo registico punti su una scrittura cinematografica essenziale e al tempo stesso densa di rimandi figurativi e pittorici, e che lo spostamento nel tempo consenta una visione più totalizzante, più libera e più personale.

Uno degli esiti più alti e convincenti di questi anni, che gioca ora con i moduli della tragedia e ora con quelli del giallo, è quello dell'*Amore molesto* di Mario Martone: in una Napoli liberata di colpo da tutti i suoi stereotipi visivi, la protagonista (Anna Bonaiuto) ricompone e ritrova, con un viaggio a ritroso nel proprio incoscio e nella propria vita, una verità rimossa sulla sua infanzia e sul rapporto con la madre.

Pieno di risonanze e suggestioni pasoliniane, ma anche attratto dal mito e dalle sue metamorfosi ed epifanie degradate nel presente, è *I buchi neri* di Pappi Corsicato opera stilisticamente più matura rispetto a quella d'esordio e meno dipendente dai modi di Almodóvar.

Alla morte di Pasolini al suo rientrare di diritto nel folto gruppo dei misteri italiani degli ultimi decenni e alla possibilità che il suo assassino non avesse agito interamente da solo, dà corpo Marco Tullio Giordana con *Pasolini, un delitto italiano*, un film che, pur servendosi di mezzi minimi, richiama nell'impianto narrativo il *J.F.K.* di Oliver Stone.

Importante, perché del tutto in sintonia con la sua opera precedente e con la capacità di raccontare i personaggi e le loro storie attraverso i silenzi, i gesti quasi impercettibili, il male del vivere quotidiano, è *Compagna di viaggio* di Peter Del Monte.

Fa egualmente corpo con la sua opera anteriore il film autoprodotto da Franco Piavoli, *Voci nel tempo*, in cui il regista mantiene la sua capacità di sperimentazione figurativa e sonora, con mezzi minimi, ma non con uno spirito minimalista, quasi ispirandosi alla filosofia *zen* o a quella lucreziana, riuscendo a dilatare la sua meditazione sulla vita e trasmettere in maniera ancor più coerente e rigorosa il senso dell'armonico avvicendarsi dei cicli dell'esistenza e

soprattutto a costruire, ancora una volta, magiche cosmogonie senza peraltro mai andare oltre l'ombra del campanile del suo paese di Bussolengo.

Più che una piccola storia di educazione sentimentale e iniziazione sessuale quella di *Io ballo da sola* di Bernardo Bertolucci appare come un'operazione di vampirismo visivo da parte del regista, di uso della macchina da presa come di uno strumento per impadronirsi della vita, della bellezza e della giovinezza, nel momento in cui sboccia in tutta la sua potenza, freschezza, ingenuità e sintonia con le forze della natura.

Nirvana di Salvatores è un ambizioso, ma non del tutto riuscito e finora unico tentativo italiano di realizzazione di un film ambientato nel cyberspazio, ricorrendo ad alcuni moduli e tic della commedia all'italiana per parodizzare *Blade Runner* e film americani sulla realtà virtuale.

Delle conferme sono venute da Ricky Tognazzi (*Vite strozzate*), Carlo Mazzacurati (*Vesna va veloce*), Zaccaro (*Il carniere*), Soldini (*Le acrobate*), mentre notevoli sono apparsi gli esordi di Antonio Albanese (*Uomo d'acqua dolce*), Ugo Chiti (*Albergo Roma*), Renzo Martinelli (*Porzus*).

Quest'ultimo film, pur sommerso da critiche per lo più provocate da ragioni extracinematografiche, tenta con coraggio e tutto sommato volontà programmatica di andare oltre gli stereotipi storiografici senza far prevaricare una ragione sull'altra e cercando di ridar visibilità a uno degli episodi più oscuri della Resistenza in Friuli, di scandagliare nel rimosso della storia del Partito comunista, toccando il nodo ancora dolentissimo dei terribili costi umani pagati nel territorio friulano, della Venezia Giulia e dell'Istria dal prevalere delle ragioni internazionaliste nella politica del Partito comunista italiano, su quelle nazionali.

La disgregazione dei luoghi comuni geografici, visivi, narrativi, viene tentata in modi diversi almeno in due film: *Lo zio di Brooklyn* e nel *musical Tano da morire* di Roberta Torre. La milanese Roberta Torre stilizza, rimescola e rovescia allegramente e irriverentemente gli stereotipi sulla mafia e, senza deprivarli della loro dimensione tragica, li ripropone con un gusto antropologico e una carica corrosiva all'acido muriatico dissolvente e che trova nei colori, nel ritmo e nelle musiche, il suo effetto più dirompente e innovativo. Non si può che accogliere con entusiasmo questo nuovo ingresso nel cinema italiano.

Una conferma della capacità di pensare a storie per il cinema e di una capacità narrativa e spettacolare di ampio respiro viene dall'*Uomo delle stelle* di Tornatore, opera che costituisce un perfetto *pendant* di *Nuovo cinema Paradiso* e restituisce, in alcuni memorabili momenti, il senso e la potenza della macchina dei sogni cinematografica, la sua capacità di inserirsi nella scia dei farmaci capaci di produrre giovinezza, salute, bellezza, ricchezza e felicità distribuiti per secoli dai ciarlatani di tutte le piazze europee. Della sua generazione Tornatore è il regista meno sperimentale, più rispettoso della tradizione, ma anche più capace di farne sentire la vitalità.

Cerchiamo ora di capire, riassumere e sintetizzare alcuni elementi utili a identificare e riconoscere caratteri vecchi e che sembrano emergere in queste ultime stagioni:

1. La perdita delle radici. Da più parti si riconosce la frattura della continuità linguistica e la consapevolezza che il nuovo cinema non è più figlio di una tradizione secolare, ma della tradizione televisiva. Il pubblico odierno, non solo italiano, non ha più alcuna memoria storica del cinema del passato e parla e sembra riconoscersi solo in un linguaggio che dipende da programmi televisivi ben metabolizzati, da attori televisivi e da situazioni e moduli televisivi.

2. Precarietà e perdita del senso di appartenenza. Da una parte rimangono come caratteristiche già individuate in passato e ora drammaticamente esasperate da un senso di precarietà assoluta, le affabulazioni e storie di tanti autori diversi e privi di interessi comuni, assieme al riconoscimento della mancanza di comuni matrici e tensioni progettuali, e all'incapacità di enunciare le proprie intenzioni poetiche. Dall'altra si assiste alla formazione di gruppi operanti nella stessa area geografica: gli autori napoletani, il gruppo milanese, quello romano, i gruppi siciliano, toscano, veneto. Insiemi non omogenei, ma ben caratterizzati nella nuova mappa della fine degli anni novanta. "Nel cinema italiano non ci sono tribù, o scuole stilistiche, al massimo microgalassie di interessi. Intorno ad alcune persone si forma un certo movimento", sostiene Eugenio Cappuccio, che, insieme a Fabio Nunziata e Massimo Gaudioso ha realizzato *Il caricatore*, uno dei micro-eventi della stagione 1996.

Ognuno per sé e lo Stato per tutti sembrerebbe il motto araldico della quasi totalità dei neoregisti e degli aspiranti registi. Mai come negli ultimi anni si ha l'impressione di assistere a uno sforzo di dissimilazione e di non riconoscimento di affinità tra tutti i nuovi soggetti coetanei, né tantomeno di vedere un dialogo o una interazione generazionale.

3. Il tessuto e la trama. Volendo riconoscere una trama e un ordito, o una rete di vincoli all'interno dell'estrema frammentazione delle voci e delle personalità, si può ancora parlare del lavoro degli sceneggiatori e degli attori. Alla dispersione delle voci autoriali e registiche ha tentato in qualche modo di sopperire come elemento unificante la presenza forte degli sceneggiatori: da Vincenzo Cerami a Stefano Rulli e Sandro Petraglia; da Franco Bernini a Enzo Monteleone ad Angelo Pasquini; da Simona Izzo a Graziano Diana e Umberto Contarello. E quella altrettanto considerevole di un gruppo di nuovi attori di cui si è già parlato e che si sta lentamente imponendo anche al di fuori delle mura casalinghe: da Sergio Castellitto, sempre più in grado di recitare con una duttilità e una capacità di entrare nei personaggi paragonabile a quella di attori come De Niro, a Monica Bellucci; da Francesca Neri a Sabrina Ferilli, a Roberto Citran; da Kim Rossi Stuart a Claudio Amendola; da Silvio Orlando a Massimo Ghini; da Anna Galiena a Margherita Buy.

4. Una nuova geografia narrativa e produttiva. La redistribuzione della geografia del cinema italiano vede ultimamente, dopo decenni di dominio

romanocentrico, o di spostamenti degli assi narrativi verso il sud, una fortissima azione di polarizzazione da parte della Toscana. Questa regione, grazie all'azione convergente e autonoma di autori di più generazioni (dai Taviani a Bertolucci, da Benvenuti a Zagarrio, da Pieraccioni a Benigni, ma anche grazie a Anthony Minghella con *Il paziente inglese* e a Peter Greenaway) ha assunto proprio in queste ultime stagioni non tanto un ruolo di laboratorio avanzato della creatività e sperimentazione, quanto una sorta di ruolo unificante, di luogo per eccellenza della memoria e della macro- e microstoria dell'Italia unita, dell'Italia tollerante, ospitale, accogliente, ricca di cultura, d'arte, di storia. Il paesaggio collinare si è imposto come protagonista o co-protagonista: è un paesaggio antropocentrico, dolce e forte, apparentemente rimasto intatto nei secoli e pronto ad aprirsi al nuovo, capace di accogliere i segni traumatici e di esibire le ferite della storia, ma anche di rispettare la diversità, di aprirsi al nuovo. È una dimensione che ci fa capire e sentire le voci del silenzio e che ha avuto il merito — nei film dei Taviani *in primis*, ma anche in quelli di Bertolucci e perché no, di Pieraccioni — di richiamare a una sorta di nuova ecologia della visione, di far sentire il bisogno di un ritorno a tempi di vita più lenti, più in sintonia con i ritmi della natura.

Dal punto di vista produttivo invece si è assistito a una sorta di perdita dell'egemonia romana e alla nascita di varie capitali produttive attorno a cui si aggregano piccoli o consistenti gruppi di registi: a Napoli accanto a Martone troviamo Corsicato, De Lillo, Capuano, a Milano Nichetti e Salvatores, a Palermo Ciprì e Maresco, a Torino Segre.

5. Il cordone ombelicale letterario. La letteratura continua a porsi come punto fondamentale di riferimento. Registi di più generazioni si ispirano o rivisitano, quando non riscrivono o reinterpretano con la macchina da presa, un racconto o un romanzo, riuscendo a mantenere la propria identità autoriale senza tradire lo spirito profondo del testo originario. Si continua ad attingere a testi antichi e recenti e, negli ultimi tempi, si può registrare l'incontro tra giovani scrittori e registi esordienti e una maggiore richiesta di partecipazione degli scrittori anche sul piano delle sceneggiature.

Negli esiti più alti, comunque, la letteratura rimane la chiave d'accesso privilegiata alla memoria collettiva, alla rivisitazione del passato. Il regista si fa guidare dall'autore stesso nel muoversi in una ricostruzione di un ambiente, di un momento di storia nazionale, di una vicenda i cui echi sembrano giungere fino a noi. Anche a voler semplicemente registrare i titoli, senza tener conto degli esiti commerciali nè di quelli espressivi, non si può non sottolineare che alcune di queste opere, anziché impoverirlo aggiungono senso al testo originale, ne dilatano e modificano le coordinate spazio-temporali e, nello stesso tempo, diventano parte integrante dell'opera del regista che le ha fatte proprie, le ha riscritte e reinterpretate. *Con gli occhi chiusi* dal romanzo di Federigo Tozzi è diretto da Francesca Archibugi, mentre dall'omonimo romanzo di Tiziano Sclavi, l'inventore di Dylan Dog, Michele Soavi trae *Dellamore Dellamorte*.

Sostiene Pereira di Roberto Faenza traspone con molto rispetto, avvalendosi di un'eccezionale interpretazione di Mastroianni, il romanzo di Antonio Tabucchi. Lo stesso Faenza, l'anno successivo, dirige *Marianna Ucria* dal romanzo di Dacia Maraini. *Un eroe borghese*, tratto dal libro omonimo di Corrado Stajano, è diretto con grande forza da Michele Placido. *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti è tratto dal libro di Pino Cacucci. *La bruttina stagionata* di Carmen Covito è diretto da Anna di Francisca. *Va dove ti porta il cuore*, dal *best seller* di Susanna Tamaro, è portato sullo schermo da Cristina Comencini. *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, libro d'esordio di Enrico Brizzi, viene subito tradotto in immagini da Enzo Negroni. *Ninfa plebea* di Lina Wertmüller dal romanzo di Domenico Rea offre l'occasione alla regista di raggiungere uno dei risultati più convincenti degli ultimi anni (assieme a *Io speriamo che me la cavo*, tratto dal libro di Marcello D'Orta). *Tutti giù per terra* di Davide Ferrario, tratto dal romanzo di Giuseppe Culicchia, è un'ottima occasione per confermare le doti del giovane regista lombardo. Aurelio Grimaldi che aveva portato sullo schermo senza una vera necessità il suo *Le buttane*, più di recente, ha tratto alcuni spunti da *Petrolio* romanzo postumo di Pasolini per *Nerolio,* un film a *budget* contenutissimo (500 milioni) comprato e distribuito in venticinque paesi e mai mostrato in Italia. Nicolò Ammaniti (il capofila della "letteratura cannibale", l'autore il cui referente più immediato è sembrato il cinema di Tarantino) ha lavorato alla rielaborazione di un suo racconto, sceneggiando assieme a Marco Risi *L'ultimo Capodanno dell'umanità,* un'opera in cui gli elementi di umor nero sono iperbolicamente dilatati e inseriti in una dimensione iperrealistica, che sembra esasperare al massimo certe componenti del cinema dell'ultimo Risi.

E ultimo, ma non minore, *La tregua* di Francesco Rosi dal romanzo di Primo Levi, opera in cui il ricordo dell'orrore è implicito, ma ciò che interessa all'interno dell'odissea picaresca, del gruppo di sopravvissuti al *Lager* che tenta di tornare in patria, è il senso del ritorno alla vita, della vera e propria ri-nascita, la capacità di riscoprire le emozioni primarie minime dei riflessi in una goccia d'acqua, o in uno sguardo, o in un raggio di sole, o nel verso di una rana.

6. In una realtà sempre più disgregata e attraversata sul piano politico, culturale, massmediologico, da spinte e tensioni separatiste e disgregatrici (ma al fenomeno della Lega Nord per ora è stato dedicato un solo film diretto dalla Wertmüller *Metalmeccanico e parrucchiera in un turbine di sesso e politica*, film che rende omaggio alla tradizione della saga di *Don Camillo*, ma che che si rivela troppo improvvisato e facile nelle situazioni narrative e dialogiche) un altro elemento comune a molti autori è dato dalla ricerca faticosa e dalla ricerca di una nuova moralità, da una diversa attenzione nei confronti delle istituzioni, del lavoro della magistratura, dal recupero di figure importanti, dalle storie dei giudici Falcone, Borsellino e Livatino del banchiere Ambrosoli, a quella di Don Milani, realizzata per la televisione con uno spirito e un linguaggio del tutto cinematografici. Il cinema sembra, in questo senso, diventare un luogo da cui, in una situazione moralmente, politicamente, culturalmente in stato di degrado o

stagnazione, si levano voci alte, dove ci si interroga sulla necessità di opporsi alle spinte secessioniste, alla caduta dei sistemi di valori, alla perdita del senso dello stato e delle istituzioni.

Un discreto insieme di film ha ancora preso in considerazione gli irrisolti misteri d'Italia: *Giudice ragazzino* di Alessandro Di Robilant, *Segreto di stato* di Ferrara, *Un eroe borghese* di Placido, *Testimone a rischio* di Pasquale Pozzessere, e *Pasolini, un delitto italiano* di Giordana.

Assieme a un processo di laicizzazione e riconsiderazione della storia passata e recente, a partire soprattutto dagli anni della Repubblica di Salò, si affaccia una nuova esigenza di capire, di non far uscire dalla memoria il ricordo del terrorismo degli anni settanta, di non rimuovere e neppure indulgere a facili perdoni. Questo fenomeno passa attraverso *La seconda volta* di Mimmo Calopresti, in cui si porta l'attenzione soprattutto sulle vittime del terrorismo degli anni settanta e *La mia generazione* di Wilma Labate un film che si interroga sui terroristi e cerca di accostarsi al massimo alle loro ragioni.

7. Quanto alla percezione d'insieme della realtà presente del paese lo sguardo appare come dotato di lenti bifocali: da un lato si è sviluppato un cinema di respiro provinciale, localistico in cui trionfa il senso delle piccole patrie; dall'altra, sempre più la realtà nazionale è osservata come parte integrante di una più ampia realtà europea. Ci si comincia a interrogare su una storia che è destinata a diventare parte di altre storie. Basti ricordare oltre a *Lamerica, Lest e Lovest* di Giulio Base, *Articolo 2* e *Il carniere* di Zaccaro, *Il toro* e *Vesna va veloce* di Mazzacurati.

8. Vale la pena soffermarsi per un momento sul successo di Pieraccioni, prescindendo da ogni giudizio di qualità. "Ve lo immaginate un popolo di Pieraccioni?" si chiede con un eccesso di preoccupazione millenaristica Goffredo Fofi su *Panorama*, inorridendo alla sola idea che il film e il suo autore possano avere, col loro successo, un ruolo manipolatorio e rappresentativo di nuovi modelli dell'Italia odierna. *Suam habet fortuna rationem* (la fortuna ha le sue ragioni), dice Petronio. Senza volerlo, senza saperlo, senza alcuna ambizione autorappresentativa o intenzione moraleggiante o dimostrativa, Pieraccioni ha concepito i suoi film alla Disney non a cartoni animati, ma capaci di unire, come una favola a cartoni animati, pubblici generalmente separati, bambini e ragazzi adulti e anziani. Film per famiglie, paranatalizi, che hanno i loro punti di forza nell'immediatezza, dei meccanismi di riconoscibilità e nella facilità di identificazione delle situazioni e nello stesso protagonista. Che è una specie di Paperino, imbranato e ottimista, tollerante e rispettoso dei valori familiari, dell'amicizia, ben radicato nel suo territorio, con quoziente d'intelligenza medio-basso, interessi culturali circoscritti, orizzonti di attese modestissimi. Un personaggio però pronto a mettersi in gioco, pieno di stupori infantili di fronte alla vita e contento di tutto ciò che la vita gli possa regalare, difficoltà comprese. Un personaggio e un ambiente strapaesano, sui quali l'irruzione dal vero di ragazze bellissime, che sembrano scese in quel lembo di terra a mostrare il

miracolo della loro bellezza, ha effetti sconvolgenti, ciclonici, appunto. I tre film di Pieraccioni raccontano di un'esperienza collettiva divenuta situazione endemica per giovani dai quindici ai quarant'anni: quella della sindrome di Peter Pan, che non li fa crescere, e li paralizza alle soglie della decisione di rendersi autonomi e affrontare da soli e responsabilmente la vita. Pieraccioni viene premiato anzitutto da un pubblico cinematografico che ritrova il piacere di stare insieme, della sala cinematografica come esperienza condivisa, di ridere senza dover pensare, di identificarsi con lui senza dover subire pistolotti moralistici o prediche e di trovare nella semplicità delle sue ambientazioni, situazioni familiari, di una vita priva sì di grandi motivazioni (in ogni caso la realizzazione delle proprie attese sentimentali è un obiettivo primario nel mondo giovanile odierno che difficilmente non si può non condividere) che in molti momenti gira a vuoto, ma che fa sentire il senso di attesa e disponibilità e di rispetto per le differenze di ogni tipo.

Con *Fuochi d'artificio* invece si programma il successo, spingendo il regista a realizzare nel più breve tempo possibile un film del tutto simile al precedente e utilizzando le tecniche della grande produzione americana: il film esce contemporaneamente in seicento sale italiane — primo caso di tutta la storia del cinema italiano — e nel giro di poche settimane supera i cinquanta miliardi, dimostrando che non solo gli effetti speciali e i dinosauri attirano il grande pubblico.

Una sorpresa viene dal trio di comici di cabaret e televisivi Aldo, Giacomo e Giovanni e dal loro brillante esordio cinematografico con *Tre uomini e una gamba,* dove pur avendo ripreso con discrezione battute e situazioni collaudate del loro repertorio hanno saputo pensare in termini di cinema, riuscendo ad esaltare la loro comicità surreale che avrebbe fatto la gioia di Zavattini e rendendo il loro tributo di catecumeni al nuovo mezzo con un felice gioco di citazioni e omaggi a film e generi del cinema.

Da ultimo, a ridosso del Natale 1997, Benigni ha regalato non soltanto all'Italia, ma al mondo, con *La vita è bella*, il suo film più intenso, ambizioso e riuscito, in cui si apprezza anche, per la prima volta, l'intelligenza registica. In quest'opera il comico, grazie al sodalizio con Vincenzo Cerami, riesce a spogliarsi delle molte sue maschere anteriori e a rivelare, in alcuni momenti e più di tutto in piccoli gesti comuni — come il vestire o lo spogliare il figlio, il cercarlo con gli occhi, assumendo il doppio ruolo di padre e madre contemporaneamente — una dimensione profonda sconosciuta, un valore aggiunto inedito. *La vita è bella* è un'opera che risponde alla domanda che insistentemente si pongono i protagonisti di *Fuochi d'artificio*: "Cos'è l'amore?" Un film fatto non di due parti diverse e distinte, ma di due modi di declinare il verbo e il senso dell'amore: l'amore come incanto, sorpresa, ri-nascita, donazione di sé, e l'amore come corazza e arma invincibile di protezione, come forza che rende tutto possibile. L'amore come complicità, comunione, sacrificio e l'amore che *vincit omnia.* Benigni per la prima volta nella sua carriera fa

osservare il mondo con "occhi d'amore" e rende tangibile il loro potere. È come se il corpo del burattino dinoccolato e dotato di ipermobilità non fosse più importante e lo sguardo diventasse corpo e anima allo stesso tempo. Giustamente è stato da più parti richiamato Chaplin, il Chaplin del *Monello*, oltre che quello del *Grande dittatore*, ma ciò che colpisce in quest'opera, che passa naturalmente dalla comicità e dalla farsa alla tragedia e riesce, in ogni momento, a trovare i toni giusti per non irridere mai le vittime, né assolvere col riso i carnefici o i testimoni-complici, è la capacità straordinaria di far diventare due personaggi uno solo, di farli vivere magicamente e simbioticamente in un mondo perfetto all'interno di uno stesso spazio tragico. All'improvviso uno dei due sparisce, ma agli occhi del bambino è forse entrato gioiosamente in un altro gioco, lasciando a lui tutto il piacere della vittoria. Molto probabilmente, continuerà a vivere e giocare a lungo con il piccolo Giosué e a proteggerlo. La memoria dell'olocausto non si è assopita e non è stata rimossa. Continua a lavorare. Il riso non vuole esorcizzare la tragedia, che c'è e preme fuori campo.

Nel momento in cui Benigni strizza l'occhio nell'ultimo segnale di complicità col figlio irradiandone di gioia lo sguardo e il punto di vista viene subito rovesciato, con il piccolo che dal suo nascondiglio osserva il padre marciare come un burattino davanti all'SS, non c'è nulla di eroico nel suo gesto, ma la consapevolezza di averlo salvato "dentro" e un testamento spirituale di alta moralità e una sorta di *imprinting* di un atto di fiducia e speranza destinato a durare per sempre. E nonostante tutto in quel momento sentiamo che Benigni è giunto a farci sentire l'essenza del suo burattino, discendente dall'eroe eponimo di Collodi: è giunto a farcene toccare il nucleo profondo, il nocciolo più nascosto. Il "Pinocchio" appunto, come vuole l'etimologia toscana, o in un altro modo a consegnare la sua anima al figlio e agli spettatori. Non mi sembra poco, anche se un gruppetto di quelli che mi piace chiamare "critici Braille", non sembra essersene accorto.

Se ne sono accorti comunque i pubblici di tutto il mondo che a partire dal 1998 hanno cominciato a decreatare un successo al film e all'attore che ha pochi eguali nella storia del cinema. Prima il successo di Cannes e poi i riconoscimenti in tutto il mondo, fino ai recentissimi trionfi alla notte degli Oscar 1999 consacrano definitivamente Benigni e lo collocano nell'Olimpo dei massimi attori di tutti i tempi.

2. Spiragli di luce

Se ne conclude che la vita è bella per il cinema italiano? Senza eccedere in troppo facili trionfalismi si può dire che il peggio sembra passato, forse anche grazie al passaggio del *Ciclone* di alcune commedie ed esordi intelligenti e grazie anche a Benigni e al senso alto del suo film.

Bertolucci ha diretto un piccolo film, *L'assedio*, che ne conferma le grandi doti cinematografiche e la capacità di raccontare; Martone con *Teatro di guerra*

realizza una delle opere più ambiziose e intense degli ultimi anni. Bellocchio con *La balia* trova una misura e un piacere narrativo che da tempo sembrava aver perso; i fratelli Taviani si cimentano come Bellocchio una seconda volta con Pirandello (*Tu ridi*) e ritrovano la stessa vena che li ha guidati nei momenti migliori. Mazzacurati gira un piccolo film, *L'estate di Davide*, che ti immette in una situazione di disagio giovanile con semplicità e drammaticità, e di solitudine e disadattamento parla ancora Francesca Archibugi dell'*Albero delle pere*. Michele Placido (*Del perduto amore*), Gianni Amelio (*Così ridevano)*, il cantante Luciano Ligabue al suo esordio cinematografico (*Radiofreccia*) lavorano sulla memoria collettiva e sulla microstoria, sui traumi e sulle ferite che il tempo non ha ancora cancellato. E molti altri registi giovani e non più giovani hanno realizzato opere degne di essere viste.

Il 2000 si avvicina a grandi passi, ma la ripresa del cinema italiano passerà attraverso non episodici cicloni, quanto grazie a un'azione coordinata e continuata di piccoli passi e di rischi, di investimenti nel nuovo. La strada non è certo in discesa, ma da una serie di segnali, per quanto minimi, si ha l'impressione che il cinema italiano sia uscito dalla sala di rianimazione e possa riprendere a muoversi, con i dovuti sostegni, ma anche con le proprie forze.

Nelle ultime stagioni il cinema americano ha perso quasi il 10% del mercato italiano: i suoi investimenti megalomani in tecnologie più che nelle idee per la prima volta dopo decenni di crescita sembrano mantenere appena le rendite di posizione. Ha ragione Aprà quando dice che in termini di mercato, "siamo un piccolo cinema" e aggiunge, "lasciamo stare i sogni di gloria e accettiamo i nostri limiti come un incentivo, concentriamoci nel fare bene con poco". È ancora la lezione di Zavattini e Rossellini. Si possono ancora realizzare film intelligenti e d'autore (è il caso del *Caricatore*) con meno di cinquecento milioni. Non è questa una strada vincente, che ci consentirà di competere con le gigantesche produzioni americane, ma è una strada che conosciamo e che ci ha consentito in passato di alimentare le energie creative. La politica delle coproduzioni viene incoraggiata e ha subito un deciso incremento negli ultimi tempi. Bisogna investire nel futuro del cinema italiano, cercando di ridargli anche respiro internazionale e competitività spettacolare (con l'aiuto, certo, dei capitali televisivi) e cercare di aiutare la realtà presente, proteggendo e incoraggiando il cinema indipendente e d'autore non solo con interventi dello stato a monte, che aiutano ma non sono il toccasana per tutti i mali, ma con una maggiore intelligenza nella distribuzione, con il rafforzamento di circuiti nati per difendere il cinema come bene e patrimonio culturale, cercando nuove strade per sollecitare l'intelligenza del pubblico, la sua volontà di andare alla scoperta del nuovo. Si deve soprattutto rischiare e investire negli autori più giovani, meno protetti dalla produzione. Non per facili concessioni alle mode giovanilistiche, ma per un semplice atto di fiducia nel futuro. Per quanto debole e anemica la produzione ci possa sembrare, va aiutata, protetta e incoraggiata in questo momento in cui i sintomi di ripresa si stanno moltiplicando, stanno diventando

segni acclarati, che anche la distribuzione più ottusa e Hollywood-dipendente non può ignorare del tutto. Il pubblico che ha penalizzato i prodotti nazionali, sta disertando in modo massiccio la televisione e per la prima volta dopo dieci anni si sono superati come si è detto, alla fine del 1997, i cento milioni di spettatori nelle sale. E quattro film (tra cui l'immancabile opera natalizia dei fratelli Vanzina, *A spasso nel tempo 2*) hanno superato i dieci miliardi di lire. Anche il numero di film prodotti, o in corso di produzione, sta aumentando e la sensazione è che la qualità media si stia elevando rispetto soltanto a poco tempo fa.

Bisogna trovare modi nuovi di comunicazione con il pubblico di spettatori che ha meno di vent'anni, quello che finora non ha trovato alcuno o pochi motivi di interesse nelle storie che il cinema italiano gli ha raccontato.

La ripresa è dunque possibile e a portata di mano. Ed è bello poter pensare che Zavattini possa essere ancora il nume tutelare e l'angelo necessario del nostro cinema, la guida ideale capace di indicare anche ai registi più giovani e ultimi arrivati, alle nuove forze produttive, ai distributori, agli esercenti, la necessità di investire nei giacimenti e nei patrimoni delle idee e la possibilità di trovare e inventare non una, ma ancora molte strade da percorrere.

Ci piace anche terminare con negli occhi l'immagine finale del piccolo Giosuè del film di Benigni che alza le braccia esultante gridando "Abbiamo vinto" venendosi a trovare in uno spazio magico in cui la realtà virtuale in cui è vissuto coincide con quella reale. Sappiamo tutti che il cinema italiano è ben lontano dall'aver vinto, ma vogliamo anche pensare che un patrimonio che non è scomparso del tutto possa servire a riaprire il gioco di ruolo tra i dinosauri e le cavallette spaziali e gli alieni invasori e un cinema tuttora piccolo e di salute cagionevole, che però è ancora in grado di battersi e di ricominciare a sognare di sconfiggere prima o poi il colosso americano nelle sale ricorrendo alle armi dell'intelligenza e della creatività e chiamando a raccolta anche le altre forze vitali del cinema europeo.

Università di Padova

Paolo D'Agostini

Giuseppe Tornatore:
Un siciliano alla corte del cinema

La prima autorevole fonte internazionale che autorizza a sperare nella "rinascita" italiana ("another Italian miracle": anni dopo un temuto giornale francese parlerà di nuova primavera italiana) è la *Variety International Film Guide* del 1992, che dedica al cinema del nostro paese e alla novità del suo panorama così appannato e così ingrigito lungo il decennio precedente il suo dossier di apertura dell'annuale volume. Siamo, in quel momento, tra l'Oscar vinto nel '90 da Giuseppe Tornatore con *Nuovo Cinema Paradiso* e quello, che sarebbe stato attribuito lo stesso anno di uscita del volume, a *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores. Due affermazioni internazionali, accompagnate da quella di Bernardo Bertolucci con *L'ultimo imperatore* e da quella fortemente venata di commozione per il Massimo Troisi del *Postino*, e seguite da quella più recente e clamorosa di tutte di Roberto Benigni con *La vita è bella*, che agli occhi degli osservatori stranieri segnano la data di partenza di un significativo rilancio di immagine.

Nell'ambito di un discorso sui "nuovi paesaggi" del cinema italiano, la figura di Tornatore occupa un posto centrale sebbene, al contempo, isolato. E ciò sia in relazione alla sua origine regionale — Tornatore è siciliano, è nato a Bagheria, vicino Palermo, nel 1956 — sia rispetto al suo modo di collocarsi verso la tradizione, verso il patrimonio cinematografico del passato, segnatamente nazionale. I due aspetti, radicamento locale (o spinta centrifuga, o tendenza al decentramento verso la consuetudine "romanocentrica" delle forze industriali e creative, che da un decennio e più prova ad affermare le sue ragioni rivitalizzanti) e rapporto con l'ombra di un passato illustre e fors'anche ingombrante, che qui, nel tracciare una valutazione sul "nuovo paesaggio", ci interessa mettere a fuoco. Proveremo a farlo applicandoci in particolare alla personalità e all'opera di uno dei cineasti di punta della generazione che ha ormai preso il potere a Cinecittà, quella dei 40enni, completando un processo di ricambio lento e tardivo. Qualche considerazione per chiarire lo sfondo sul quale il percorso di Tornatore si colloca.

Lungo le stagioni che stanno tra la metà degli anni Ottanta e questi ultimi anni Novanta la spinta alla valorizzazione di forze che rivendicano con orgoglio la loro autosufficienza dalla tradizione centralistica del nostro cinema nazionale (ma spesso, specialmente all'inizio, anche all'insegna di una demagogia che era moda passeggera e perfino neo-campanilismo precursore di quel fenomeno politico e qualunquistico, tutto italiano, che è stato l'insorgere di un partito regionale "padano," La Lega Nord), ha sensibilmente mutato il panorama e la cultura cinematografica, al di là di quelli che col tempo si sono rivelati soltanto slogan e

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

civetterie propagandistiche.

La questione nasce effettivamente nel nord del paese, nelle sue vecchie roccaforti industriali, nelle città che hanno fatto la ricchezza dell'Italia della ricostruzione postbellica e del *boom* degli anni Cinquanta e Sessanta. È tra Torino e Milano, con propaggini nel Veneto e in Emilia Romagna, che sorge con il decennio Ottanta e in particolare verso la metà del decennio, un nuovo movimento che si ispira alle esperienze del cinema indipendente americano e che da quelle prende in prestito non soltanto l'ideologia ma un po' tutto, terminologia compresa: prende infatti piede un'autodefinizione che fino a quel momento al di fuori dei ristretti margini cineclubistici, era sconosciuta. Quella di *filmaker*. Ma l'adattamento italiano si alimenta spesso del compromesso tra spregiudicatezza nel frequentare le nuove frontiere di un'immagine messa professionalmente (ma quanta enfasi sulla categoria mentale della "professionalità" durante l'ubriacatura liberista di quegli anni Ottanta, internazionalmente reaganiani-thatcheriani e nell'Italia craxiana precursori del berlusconismo) al servizio del "prodotto": quindi pubblicità, moda, clip musicali. E, dall'altra parte, mantenimento di un'ideologia "assistita" che, facendo leva sui posti chiave conquistati a partire dalla grande avanzata elettorale delle sinistre durante gli anni Settanta nella televisione di Stato e nelle amministrazioni locali, consente ai nuovi "creativi" del mondo della comunicazione di contare su generose committenze.

Ma resta pur vero, d'altra parte, che mentre in questo clima trovano spazio le espressioni di uno spirito sperimentale tanto nel documentarismo a sfondo sociale quanto nella pratica di misure (il cortometraggio) e di standard tecnologici (elettronici e "leggeri") che l'industria del cinema trascura privandosi di una scuola e di un vivaio preziosi, si fa largo anche una cultura della responsabilizzazione a tutto campo — mutuata appunto dal concetto americano di "cinema indipendente" e di *filmaker* — che non può che far bene ed imprimere una spinta salutare di rinnovamento rispetto al vittimismo giovanile succeduto ai fasti delle *nouvelle vague* anni Sessanta e alimentato dalle secche di una legislazione che, nata con le migliori intenzioni modernizzatrici ai tempi del primo centrosinistra (la Legge 12/13 del 1965), ha ridotto la pratica del finanziamento a esordi e film "culturali e artistici" o "di ricerca" a protezione (spesso clientelare) di una razza in via di estinzione; con gravi effetti di sterilizzazione, di distacco pericoloso dalla ineludibile funzione *anche* comunicativa del cinema.

In realtà, quell'ondata non lasciò tracce profonde nella successiva evoluzione del cinema italiano. Se si eccettuano due personalità. Quella di Daniele Segre a Torino, che pur mantenendo un profilo radicalmente distante dalle tendenze prevalenti e dai grandi circuiti distributivi, ha continuato a perseguire con coerenza il suo itinerario di "realizzatore audiovisivo" — tale si definisce sul terreno della documentazione sociale e segnatamente delle marginalità e dei disagi. E, a Milano, quella di Silvio Soldini, autore nel senso più proprio e più classico, vero e unico discendente, per la sua generazione (è nato nel 1958), della scuola di Antonioni.

Ma la tendenza ad esaltare le scuole regionali ha trovato in seguito terreno

fertile anche altrove e sotto altre forme. Si è andata configurando una piccola scuola veneta: viene infatti da Padova un gruppetto di sceneggiatori-registi-attori destinato a esercitare una certa influenza sul processo di riscatto del cinema italiano vistosamente in atto a partire dagli ultimi anni Ottanta e ancor più dai primi Novanta. Carlo Mazzacurati (il primo film prodotto dalla neonata società di Nanni Moretti, la Sacher Film, è nel 1987 il suo *Notte italiana*) ed Enzo Monteleone (firma la sceneggiatura di *Mediterraneo*) ne sono le punte avanzate.

Ha preso clamorosamnte il potere al botteghino e nei cuori del pubblico dapprima locale e poi nazionale la nuova scuola comica toscana, soppiantando sul terreno da sempre più competitivo per la nostra cinematografia — quello comico, appunto — tutte le precedenti *leadership* centro-meridionali. Caposcuola, con netto distacco su tutti, ne è Benigni ma accanto a lui e dopo di lui fioriscono innumerevoli altri esponenti della stessa comicità a forte componente dialettale quasi tutti baciati da clamorosa fortuna: Francesco Nuti, Alessandro Benvenuti, il *blockbuster* Leonardo Pieraccioni, il bravo Paolo Virzì (il solo che non sia anche attore) autentico erede della più genuina commedia *Italian style* dei tempi gloriosi. Consumano tutti molto in fretta l'illusione di poter essere autori e registi di se stessi, assecondando così quel movimento regressivo del cinema italiano — già avviato prima del loro arrivo ma ora voluttuosamente ed entusiasticamente, aggiungiamo irresponsabilmente assecondato dal *tycoon* fiorentino Vittorio Cecchi Gori, figlio del vecchio Mario produttore del *Sorpasso*, capolavoro della commedia anni Sessanta — che "prende i soldi e scappa" durante il periodo delle festività natalizie lasciando dietro di sè terra burciata, ma poi è incapace di dialogare con un pubblico internazionale. Benigni a parte.

E si fa strada infine, anticipata più di quel che potrebbe a prima vista sembrare — confrontando la popolarità dell'iniziatore con la sensibilità colta e sofisticata dei successori — dalla figura appartata ma carismatica di Massimo Troisi, una nuova scuola napoletana. Quella che, a livello critico, raccoglie negli anni Novanta i maggiori consensi. A partire da Mario Martone *(Morte di un matematico napoletano, L'amore molesto, Teatro di guerra*). Intorno a lui personalità come Antonio Capuano e Giuseppe Gaudino, creatori del cinema forse più audace che si sia fatto in Italia nelle ultime stagioni.

E la Sicilia? Esiste, è vero, e in larga parte in forte sintonia con il movimento che si sviluppa tra i napoletani, una *nouvelle vague* siciliana; la più radicale e provocatoria di tutte con alla testa la coppia formata da Daniele Ciprì e Franco Maresco che con i loro due film *Lo zio di Brooklyn* e *Totò che visse due volte* seminano il panico tra i benpensanti e risvegliano quei sospetti di "vilipendio della religione" che non mobilitavano l'apparato della censura dai tempi di Pasolini: di cui non nascondono l'ambizione di essere riconosciuti come legittimi eredi.

C'entra qualcosa, Peppuccio Tornatore, con loro? Non potrebbe essere più lontano e diverso. Ed ecco che interviene il secondo termine di riferimento di quest'analisi: il rapporto tra il cinema italiano contemporaneo e i suoi padri. Tornatore è siciliano ma il suo profilo e la sua formazione sono molto istituzionali,

perfettamente estranei al radicalismo provocatorio e anche un po' ansioso di *épater le bourgeois* che affratella Ciprì e Maresco e il loro *entourage* (di cui fa parte, prima di spiccare il volo verso la propria emancipazione, la milanese trapiantata a Palermo Roberta Torre: lo stesso amore per un popolo di *freaks* e per scenari da corte dei miracoli che evocano e quasi rivendicano una miseria antica e irredimibile, la stessa insofferenza per le passioni e la retorica civile del cinema antimafia alla Francesco Rosi, la stessa inclinazione a una compiaciuta estetica del brutto, e all'estetizzante contemplazione di una bassezza sottoproletaria rappresentata quasi fieramente come una bandiera di diversità, identità). Tornatore incarna invece il ceto medio di buona cultura e cresciuto nell'alveo di quella sinistra di opposizione democratica che oggi governa il Paese. Della sua Sicilia, Tornatore porta con sè la memoria di Guttuso e di Sciascia, di Vittorini e di Tomasi di Lampedusa, delle grandi lotte braccianti del dopoguerra e dell'impegno antimafia che ha seminato tanti martiri tra sindacalisti e magistrati, egli porta con sè la memoria della Sicilia cinematografica di Visconti e del Germi di *In nome della legge*. Ma il suo cinema, da subito e decisamente, egli è determinato a farlo al massimo livello, mira diritto al cuore, alla capitale storica del cinema italiano, a Cinecittà.

Ma i conti con il proprio passato, in generale, come sono regolati dal cinema italiano di oggi? E, altra domanda, il fatto in sè dell'avere o meno dei conti in sospeso con i predecessori, i padri, i maestri, ha un peso e quale per i cineasti degli anni Novanta? Io credo che all'insegna del riferimento ai modelli precedenti vada letto molto di quanto accaduto in Italia durante queste stagioni di ripresa, o rilancio, o rinascita o come le si voglia con più convinta o più prudente eccentuazione chiamare. Cineasti come Francesca Archibugi, Daniele Luchetti, Cristina Comencini, Gabriele Salvatores, Carlo Verdone, i già citati Mazzacurati e Virzì, Marco Risi, lo stesso Gianni Amelio e perfino il più estremisticamente "autore" di tutti e cioè Moretti, ritengo abbiano tutti contratto chi più chi meno un debito con il cinema italiano classico, con quello delle stagioni più innovative; della rivoluzione neorealista del dopoguerra, e della commedia satirica e di costume. Non parliamo tanto, naturalmente, dei punti di riferimento obbligati: Fellini, Antonioni, De Sica, Pasolini. Modelli morali oltre che estetici, oggetto d'imitazione, numi tutelari che, da creatori e da battistrada, hanno indirizzato, illuminato, condizionato mezzo secolo di cinema e molto al di là dei confini italiani. Pietre miliari inevitabili.

Parlo di qualcosa di più specifico e particolare. All'indomani di quel movimento un po' salutare ma anche piuttosto velleitario che lungo gli anni Ottanta ha cercato di trarre linfa vitale dall'esempio del cinema indipendente americano, i due più concreti punti di partenza per quello che sarebbe divenuto un concreto movimento di risalita per il cinema italiano *nuovo* e *giovane* sono: la costituzione nel 1986 della società di produzione Sacher Film fondata da Nanni Moretti e Angelo Barbagallo, e la contemporanea nascita, lo stesso anno all'isola sarda della Maddalena, del Premio Solinas per sceneggiature inedite.

Dal piccolo ma influente impero morettiano nascono Mazzacurati e Luchetti prima — e con Luchetti un film chiave di questo processo: *Il portaborse* che con la prontezza e l'efficacia tre decenni prima dimostrate dal Rosi di *Mani sulla città* e due decenni prima dal Petri di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, fissa il ritratto della società contemporanea con un anno di anticipo sullo sconvolgimento di *Mani pulite* e del crollo di un vecchio modo di fare politica — e il talento di Mimmo Calopresti poi: uno dei pochi registi italiani che abbiano osato, riuscendoci con il film *La seconda volta*, riflettere sulla pagina buia della stagione terroristica che culminò nel 1978 con l'assassinio di Aldo Moro.

Dal Premio Solinas, che mette in luce il talento dei migliori scenaristi dell'ultima generazione, una generazione che non ha fratelli maggiori ma solo lontani padri in quella di Age e Scarpelli, Benvenuti e De Bernardi, Pirro e Arlorio, prende le mosse la riscossa della scrittura cinematografica, della cura nella costruzione delle storie, nella plausibilità degli ambienti, nel profilare personaggi credibili. La reazione alle velleità e agli abusi del cinema d'autore. È proprio questo l'epicentro di un cinema che ritrovando il gusto della narrazione ritrova anche un dialogo con il pubblico, di un cinema che riscopre la vocazione a comunicare e, nel riallacciare i fili interrotti di una continuità che unisce e collega De Sica con Scola fino ad Amelio, Emmer e Castellani con Comencini fino a Felice Farina, Giuseppe Piccioni e la Archibugi, Peppe De Santis con Tornatore, Germi per un verso e Pietrangeli per un altro con Mazzacurati, Monicelli e Comencini con Salvatores, Scola con Virzì, Dino Risi con Vanzina e Pompucci, la vena d'inchiesta civile di ieri con quella di oggi, rende omaggio dichiarandosene parte a una grande famiglia. Con un limite, forse: quello di sottomettersi fin troppo, quello di rinunciare troppo al fisiologico compito dei figli: ribellarsi, reagire, inventare.

Il cinema italiano, insomma, recupera terreno — gusto e capacità di narrazione, contatto con il proprio pubblico logorato dopo l'eccessiva apertura di credito alla *politique des auteurs*, e dopo la successiva terra bruciata lasciata dal ciclone comico/spazzatura degli anni Settanta/Ottanta — a prezzo di qualche rinuncia di una certa diffusa omologazione, di una certa supina accettazione delle leggi del mercato e delle regole della comunicazione; sconta con la rinuncia a coraggio e audacia, espressiva e stilistica, la scommessa di risalire la china del ghetto in cui dilagava l'equazione giovane=povero, piccolo, misero nell'autocontemplazione dell'autobiografismo, su cui si è radicato il pregiudizio, il luogo comune secondo il quale non vale la pena di andare a vedere un film italiano.

La riconquista di spazio da parte della scrittura, il risorgere della figura dello sceneggiatore dalla lunga sottovalutazione sofferta a partire dall'attacco giovanilistico degli anni Sessanta (sotto l'ispirazione rosselliniana) al "cinéma de papa", la riabilitazione piena della sua dignità non può però che sposarsi a due tipi (o stereotipi, talvolta) di cinema: quello di commedia o quello di denuncia. Un cinema più di tutto affidato alla parola, alla presenza degli attori, meno all'ambizione visiva, all'originalità nella composizione delle immagini, nel governo

dei tagli d'inquadratura, del ritmo, del montaggio. Tornatore è partecipe di questa temperie ma al tempo stesso portatore di un'impronta che lo distingue.

I sei film che egli ha sino ad ora diretto ne rimandano un profilo (potrebbe forse dispiacergli, questa dichiarazione) poco "autoriale" e molto "registico", un profilo assai duttile, curioso, onnivoro, persino eclettico. Ciò che lo accomuna alla scuola, alla lezione di tante figure di spicco del cinema italiano di ieri. Viene in mente per tutti Pietro Germi, un nome sul quale si appuntano oggi le attenzioni della scuola critica dei quarantenni (Mario Sesti ha dedicato al regista ligure un bel libro biografico-critico, edito da Baldini & Castoldi, 1997).

Una troupe televisiva cilena, in Italia per realizzare due interviste con Scola e Tornatore da inserire in un programma che si proponeva di offrire una panoramica mondiale sugli artisti di fine secolo, mi chiedeva (con il pensiero presumibilmente rivolto a Fellini, l'Autore italiano per eccellenza) quale fosse *l'ossessione* del regista siciliano. Non ha, ho risposto, se non quella del cinema. Di raccontare con il cinema. Come Sergio Leone.

Dopo un debutto un po' in sordina, con *Il camorrista*, controcorrente rispetto al gusto del suo cinema coetaneo, del momento (1986), un film d'azione di stampo classico sullo sfondo di un intreccio mafioso che fa chiaramente riferimento alla cronaca reale, Tornatore sigla *Nuovo Cinema Paradiso*, il film che dopo un percorso molto tortuoso e tormentato — prima versione lunga male accolta in Italia, successivo riscatto attraverso l'affermazione internazionale al festival di Cannes e con l'Oscar come miglior film straniero, sotto l'ala vigile, autorevole e appassionata del produttore Franco Cristaldi — lo lancia ancora molto giovane tra le principali promesse del nuovo cinema italiano. Ma l'inclinazione dichiarata con questo film dal regista verso il melodramma, verso un cinema di forti sentimenti, e contemporaneamente le sue evidenti ambizioni, la tensione a occupare il centro della scena, le sue aspirazioni di grandezza spettacolare-popolare, mentre ne fanno rapidamente la riconoscibilità internazionale, incontrano le resistenze della critica italiana. Goffredo Fofi, critico tra i più ascoltati e suo inflessibile detrattore, conia la categoria dispregiativa dei "tornatores" intendendo l'insieme indistinto dei due registi che più incontrano il favore del pubblico (comici a parte) e più egli osteggia come esempio deteriore di tradizionalismo, di vecchio cinema: Salvatores e, appunto, Tornatore.

I due film successivi, però, "scartano" rispetto al prevedibile *Stanno tutti bene*, con Mastroianni, che lascia da parte la dimensione favolistica e sognatrice e, in stile vicino a quello di Scola, compone un apologo sull'Italia contemporanea dove si è perso il senso dei valori fondamentali, delle radici, della solidarietà. E, molto più vistosamente, il successivo *Una pura formalità* — film di altissime ambizioni, non riuscito ma a tutt'oggi l'impresa più rischiosa e audace di Tornatore — mette in campo due *star* di prima grandezza come Polanski e Depardieu per un film da camera che è un'allegoria. Quasi un'opera sperimentale, del tutto indifferente alle difficoltà di incontrare un pubblico, che per questo infatti verrà punita.

L'uomo delle stelle rilancia la pulsione a pensare in grande, la vocazione a un

grande cinema di emozioni, contenitore debordante di omaggi, rimandi, citazioni in sovrabbondanza. In particolare una scena dalla composizione particolarmente ricca ed elaborata, quella che evoca la strage di braccianti a Portella della Ginestra nel '47, è affollata di ammiccamenti e omaggi alla memoria cinematografica.

Infine *La leggenda del pianista sull'oceano*. Il film riassume tutte le ambizioni del regista siciliano e le rilancia in un'impresa maestosa. Imponente eppure, questo il suo vero segno distintivo, anche intimista. Restano impresse nel film come fatali espressioni di un codice genetico le caratteristiche mai pienamente governate nei precedenti, soprattutto *Cinema Paradiso* e *L'uomo delle stelle*; ambizione spinta fino alla megalomania, mancanza di misura, affastellamento di temi e citazioni, sensibilità onnivora e onnicomprensiva. Ma tutto ciò che, pur segnalando un regista di valore, si risolveva spesso o sempre anche in un difetto, qui si compone finalmente nella magia di un equilibrio, nell'armonia di un disegno nel quale nulla, malgrado la lunghezza del film, è superfluo. Nel dominio della macchina cinema.

La grandiosità che rende Tornatore figlio di Leone e fratello di Bertolucci si sposa con il soffio poetico felliniano e con la mano sicura e pesante di De Santis e di Germi. Tornatore diventa quasi con questa monumentale impresa, il riassunto vivente di mezzo secolo di cinema italiano.

Ebbene, abbiamo cominciato questo *excursus* richiamando la consegna un po' sana e un po' velleitaria a portare il cinema italiano "lontano da Roma" che significava anche (e di quella consegna è stato il frutto fertile) tornare a raccontare l'Italia delle province, l'Italia profonda e lontana dal centro, viva e vitale. In fondo anche Tornatore ha fatto in questo la sua parte, con *Cinema Paradiso*, con *Stanno tutti bene*, tornando nuovamente alla sua terra d'origine con *L'uomo delle stelle*. E anche, mettendo in campo tutto il peso della sua personalità forte, il regista di Bagheria in ogni momento del suo itinerario artistico ha reso omaggio al grande passato del nostro cinema, facendo sua una lezione di amore e di passione, sposando come De Sica l'ambizione dei grandi sentimenti epocali con l'umiltà del comunicatore.

C'è un settimo titolo nell'ancor giovane filmografia di Tornatore che della sua vocazione è la rappresentazione simbolica, che della sua sicilianità-italianità cinematografica è la *summa*. È un'opera di montaggio e si chiama *Lo schermo a tre punte*. Qui nell'emozionante incalzare di immagini altrui che sono brani di film realizzati in Sicilia, in quella carrellata mozzafiato che trascorre da *La terra trema* a *Mafioso* di Lattuada, da *In nome della legge* di Germi a *Salvatore Giuliano* di Rosi al *Gattopardo*, non si respira l'algido incastro di un'asettica operazione archivistica ma si intercetta lo stesso sguardo del bambino Salvatore che in *Cinema Paradiso*, piccolo italiano come tanti in quegli anni di povertà, nel buio fumoso e affollato di un cinematografo scopriva il mondo e nelle figure composte magicamente da quel fascio di luce conosceva orizzonti che non avrebbe dimenticato mai.

Roma

Manuela Gieri

Landscapes of Oblivion and Historical Memory in the New Italian Cinema[1]

> Le forme del tempo sono legate alle forme della memoria, e queste, a loro volta, sono connesse alle strutture essenziali della comunicazione in cui la memoria si esprime.
>
> (Vidali 187)

In closure of the selected proceedings of a seminar held in 1984 by the Cultural Association "Dora Markus" on the forms of time and memory in contemporary culture, Paolo Vidali sets the premises on which to build his engaging hypothesis on contemporary temporal forms. In his argument he attempts to find an answer to compelling questions such as: "Esiste una temporalità propria della comunicazione caratteristica del nostro secolo, quella di massa?" and "Che storia, o che narrazione, si sviluppa a partire da una comunicazione che usa il linguaggio audiovisivo e la memoria elettronica?" (187). Vidali moves from several assumptions, the primary of which being that our time is characterized by an awareness of the intentional structure of time, thus its non-linearity, and its plurality and transformism in accordance with the diverse cultural contexts.[2] Today memory has transformed as well: not only does memory articulate itself in the form of time, but time is also shaped by the mnemonic act (Vidali 186). Vidali then raises another question closely linked to those mentioned above, "Possiamo allora generalizzare quanto detto nel sostenere che il tempo si lascia informare dal linguaggio in quanto esso dà significato alla memoria, individuale e collettiva?" (187). He continues by observing that, if it is true, as Walter Benjamin maintained, that history is born together with meaning in human language (Benjamin II.1: 139), then we can postulate that the plurality of languages becomes the index of a plurality of the temporal forms. Thus, the genesis of new communicative techniques generates new temporal forms. It seems to me that were we to match these questions with Jean Baudrillard's

[1] This essay is an extension of the last chapter in my *Contemporary Italian Filmmaking*, entitled "The New Italian Cinema: Restoration or Subversion?," and of a paper I delivered at the annual meeting of the American Association for Italian Studies in 1997. Only brief passages are here reported *verbatim*. This is part of a work in progress on memory and oblivion in the history of Italian cinematic narrative.

[2] On this issue, see Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by GaetanaMarrone.

observations on the present as the time of simulation and thus of the triumph of the *simulacra* (*Simulations*), they would become even more engaging and compelling. We would perhaps discover that the place of *simulacra* is the locus of a serial, unending memory, and thus of a contemporary interpretation and, most importantly, representation of *oblivion*. Such a peculiar and contemporary mnemonic act stands, quite clearly, in sharp contrast to *historical memory*.

In the age of repetition, seriality, unending present, it is compelling to reconsider both time and space as contemporary culture proceeds to their re-negotiation and re-territorialization, and thus to their thorough and global redefinition and repositioning. [3] Once we recognize the intentional nature of time and thus accept the plural form of description as a qualifying trait of contemporary culture, it is evident that our narratives must readdress the issue of space as well.

It is within this particular perspective that a fruitful consideration of a relevant segment of contemporary Italian filmmaking can be exerted. As Italian society experiences significant transformations due to endogenous and exogenous causes, a considerable segment of Italian cinema proceeds to a thorough reassessment and/or re-negotiation of space. Time is then reconsidered in its inner organization as well as in its outer relational structure. Thus, in general terms, much of Italian contemporary cinema is engaged in the evaluation of the ways in which we now acquire, describe, and represent time as they are closely linked to the thoroughly distinct temporality of our age. Consequently contemporary Italian cinematic narratives often proceed not only and simply to a "re-territorialization" of past and history, and thus of time, but also to a re-negotiation of space which is now frequently taken as an a-historical or meta-historical by-product of a serial and/or plural memory.

In Italy the process that brought to a new spatio-temporal paradigm began, I believe, in the early 1970s, when the country experienced a wild inflation and a profound social malaise and terrorism.[4] The year 1973 may be taken as a watershed, since, for instance, in that year Nanni Moretti turned twenty and experienced his cinematic *début* with a short film in color and Super 8, *La sconfitta* (*The Defeat*)) and Federico Fellini made *Amarcord*. With this film Fellini offers to the history of Italian cinema and to that of an entire country, his personal revisitation of the postwar years in a typical Italian small town as well as his personal reflection on memory. The Rimini one finds in *Amarcord* is not simply an autobiographical fragment, but it is part of a past which is constantly

[3] On the issue of "re-territorialization" in contemporary Italian cinema, see Degli-Esposti.

[4] For a contribution to the study of the relationship between Italian cinema and history, see Di Giammatteo, particularly the chapters "1973-1082: gli anni dell'ansia" (347-96) and "1983-1990: gli anni della stasi e del rumore" (397-449). See also Brunetta, *Storia del cinema italiano*, especially the chapter "Il paesaggio della catastrofe" (426-67) and "La crisi più lunga" (468-85) in volume 4.

invented, adulterated and manipulated in the act of remembering, as the director often declared with self-awareness and clarity.

Only one year later, in 1974, Ettore Scola, a director who consciously operated the productive merging and contamination between *auteur* cinema and genre film, realized *C'eravamo tanto amati* (*We All Loved Each Other So Much*). Significantly, with this movie Scola placed the past, or, rather, the mythical past of neorealism at a distance that would finally allow its overcoming. Scola's film ends with the Italian exclamation "Bo," a tiny word, apparently insignificant but potentially menacing, uttered by Antonio, a character who, in the preface to the closure of the tale, seemed to have "won," over the others, the woman, the country as well as the act of enunciation. Yet, Antonio's last "meaningful" utterance, "Bo," is a fairly ambiguous act of enunciation. Obviously it does not have a transparent extradiegetic referent. Conversely, it points at an internal referent as it is a syllable dense with meaning, and, as it was noted, it bears the echo of Pasolini's *Uccellacci e uccellini* (*Hawks and Sparrows*, 1966). When quoting president Mao, the crow/Pasolini wonders and then answers, "Dove va l'umanità?. . . Boh." Yet, while Pasolini's meditation crossed the national boundaries and unequivocally moved in the territory of Utopia, Ettore Scola's investigation is entirely inscribed within the search for a national *Weltanschauung* largely contained in the history of the Italian left as it is expressed by the history of the Italian Communist Party. Thus in Scola's film the little word is a reflection of a double ambiguity: that of reality and that of its filmic image, that of time—past and/or present—and that of its representation, its "messa in forma." Such ambiguity is the sincere declaration of impotence in face of reality by one of the most influential representatives of the old generation. This impotence is due to the inability to propose a collective memory of the past and at the same time to delineate a viable process of personal and collective identification. Such inability was one of the primary causes of the excruciating crisis Italian cinema experienced in the 1970s.

Yet, to the fathers' inability to recompose a national identity and to trace personal and collective processes of identification and thus memory, corresponded an inability of the children to propose workable alternatives. As Lino Micciché once stated, the generation that came of age in filmmaking in the 1970s was largely a generation of "orphans," synchronically and diachronically.[5] In a condition marked by the painful absence of forceful and inspiring father figures, the generation of the 1970s found itself without a past and thus without a history through which to be able to interpret the present and on which to build the future.

One must note, however, that for those young directors who moved in the 1980s and 1990s finding maturity, and often a voice of their own, meant that the

[5] "Gli eredi del nulla. Per una critica del giovane cinema italiano" (Montini 254).

past would be largely "occupied" by terrorism, whose history can hardly become part of a collective memory. Such inability, and perhaps impossibility, to rework the history of terrorism into a personal and collective tale of the past is demonstrated by the unconvincing attempts to address it on the screen, from Gianni Amelio's *Colpire al cuore* (*Aim at the Heart*, 1982) to Mimmo Calopresti's *La seconda volta* (*The Second Time*, 1995), a film produced and interpreted by Nanni Moretti. Both films are fine cinematic tales as well as accurate reflections of their time's inability to make sense of the troubled and troublesome *anni di piombo*. For the generation of those who came of age in filmmaking in the 1970s, the present was unfortunately the time of removal of that past, and largely an age of celebration of the so-called *edonismo reaganiano* in the years of Bettino Craxi's leadership of the country.

During a time characterized by filmic tales confined in closed and silent worlds—an almost aphasic cinema—starting at the end of the 1970s but decisively in the 1980s, a group of directors began working in a new direction gaining very little recognition from audience and critics. They constituted a considerable number of fabricators of images and true cinematic stories that, however, did not represent a group, for they displayed notable generational, ideological, and largely cultural differences. Yet they undoubtedly had a common project even though they never said so. They all aimed at retrieving a shared gaze in the present, at staging the crisis of the subject and of its ability to remember, at openly questioning the very notion of identity—personal and collective/national—moved by the need for a new cultural solidarity, for what has been defined *una nuova resistenza*, a new resistance (Brunetta 1991, 389).

In the conclusive sequence of *Lisbon Story*, one of Wim Wenders' journeys in the labyrinthine territory of memory, the director Manoel de Oliveira states that "Memory is the only true thing. But memory is an invention." In the age of mass communication one must acknowledge the fictional substance of memory, its ability to invent and thus create or, rather, recreate the past. The only "true" past is yet only and simply the one we are capable to remember. The rest remains caught up in the claustrophobic debate between true and false in which the various generations of witnesses clashed. One must then acknowledge that much of contemporary Italian cinema is no longer engaged in such debate. In the Italian cinema that developed in the 1980s, as Mario Sesti writes, "la macchina non acquista mai la presenza di un testimone (e tantomeno di un protagonista), preferisce identificarsi in una parete, un corridoio, un soprammobile" (1994, 9) or a tree, a stone; that is, an object which records the events somewhat "impassively," or rather, with a signifying absence of emotion. Remarkably, it is also a cinema literally obsessed with memory, with the past, with history, even though in new and "postmodern" ways.

In the 1990s, there are, however, directors who try different avenues. Either they represent the emptiness and homologation with distress and uneasiness or with a utopian desire to escape; namely, directors such as Silvio Soldini and

Gabriele Salvatores. Others even try to resist and, indeed, oppose the proliferation of emotionless images of contemporary time and space, by such directors as Nanni Moretti and Gianni Amelio. In different and yet complementary ways, these directors now try to retrieve an "historical" gaze onto reality; it is a gaze filled with emotion, and charged with awareness and empathy. This seems the path cinema has to travel to recover its "cinematographic" quality in the time of mass-media imaging and *simulacra.*

Pierre Sorlin, who has investigated the relationship between cinema and history, has also explained the relationship between the past and its representation, that is, its "messa in forma in una storia" ("shaping into a story") through a mnemonic operation.[6] One ought to remember that such mnemonic operation is ultimately an inventive and creative activity producing fictional works. Furthermore, such awareness must be matched by the understanding that any "messa in forma" is necessarily due to displacement and conversion through instruments—language or image—ruled by precise and specific technical and syntactical obligations (Sorlin, *La cinepresa e la storia* 9). Moreover, such "messa in forma" is a mandatory premise to any discussion of the relationship between cinema and history. Sorlin thus maintained that in both literature and cinema historians fabricate texts (*La cinepresa e la storia* 8); yet, as he had previously observed, "la finzione e la storia reagiscono costantemente l'una sull'altra" (Gori 186). Within this specific perspective, a film can be taken not only as an invented text but also as a fragment of reality, thus itself a piece of history. In so doing cinema is nothing but "storia di molte storie" with a mostly labyrinthine form in which both film and screen must be considered as "i luoghi unici e privilegiati della ricerca."[7] As Gian Piero Brunetta maintains, it is also necessary to remember that "Il cinema è, anzitutto, fonte storica per la conoscenza del periodo in cui è stato prodotto. La sua ricostruzione del passato è soprattutto maschera e metafora del presente" (*La cinepresa e la storia* 30)

And yet, cinema is a product of its time and is thus instrumental to an understanding of its internal dynamics; at the same time, it is a reflection and a mirroring, at times deforming, of that time itself. Furthermore, in the reconstruction of the past that cinema enacts, one reads a twofold tension toward both the masking and the metaphorizing of the present. During the twentieth century, it occurs increasingly more in the cinema, rather than in literature, that the traces of collective dreams and memories are deposited and organized most

[6] Here I especially refer to his essay "Storia e cinema: tra immagini e realtà" (*La cinepresa e la storia* 8-16). During the years, Sorlin has repeatedly written on this topic. All his essays, including his canonical study published in English as *The Film in History. Restaging the Past* (1980) and in Italian as *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, are unquestionably precious for the investigation of the relationship between cinema and history.

[7] Brunetta, "Il cinema come storia," *La cinepresa e la storia* 30.

insistently (Brunetta, *La cinepresa e la storia* 30). In the immediate aftermath of World War II, this cinematic effect translated into a tension to the founding of a new national identity of the Italian people. In Italy cinema lost such function of container and fabricator of the collective imagination in the 1970s, and precisely starting in 1976 with the legalization of private networks. At that time television irreparably and forcefully dethroned cinema. As Brunetta observed, in the late 1970s and then in the 1980s an increase in film consumption through television and video was matched by a decrease in cinema's role in the shaping of a collective imagination. "Il tempo del cinema, che nel dopoguerra si apriva e poteva aiutare nella costruzione di mondi possibili e di nuovi orizzonti di attese, si sintonizzava con i ritmi e la volontà di ricostruzione del paese, sembra ora restringersi a imbuto e dà l'impressione di essere un 'tempo morente'" (1995, 2:379)

Thus, it is in the 1970s that Italian cinema entered its most painful "crisis." During that crucial decade, the past in general and the history of the Resistance in particular—a history that had experienced alternate vicissitudes in the various representations cinema had given it in the aftermath of the war—progressively disappear in the texts of the new Italian cinema. Such cinema was the expression of a generation which was then in its twenties. The young Italian cinema was moving its first timid steps towards maturity and was living in the present of a minimalist daily reality or in an asphyxiating temporality "without history." Unable to tell stories, to transcend the claustrophobic boundaries of solipsistic autobiographical tales, this cinema mumbled or literally lost its voice and reached aphasia. Later on, in the late 1980s and early 1990s the young Italian cinema seemed to be retrieving a taste for fabulation and storytelling and thus for memory. Once the obsessive presence of the narrating subject that dominated both genre film and *auteur* cinema in the postwar years had faded, the *récit* became the territory of a no longer monologic and linear memory. Conversely, cinema is now the territory of a memory that is fragmented and poly-discursive, as labyrinthine and complex as the reality of a country without economic and political, as well as cultural and ideological certainties.[8]

Let us recall our introductory quotation from Paolo Vidali's essay entitled "I linguaggi della memoria e le forme del tempo nella cultura contemporanea": "Le forme del tempo sono legate alle forme della memoria, e queste, a loro volta, sono connesse alle strutture essenziali della comunicazione in cui la memoria si esprime" (Barbieri and Vidali 187). It seems to me that by finding answers to the intriguing questions posed by Paolo Vidali in his conclusive

[8] See Micciché, *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, and also his "Gli eredi del nulla. Per una critica del giovane cinema italiano" (Montini 251-58). See also Sesti, *La "scuola" italiana. Storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*; Zagarrio, "The Next Generation. Giovane e nuovo cinema" (*Cinema italiano anni novanta* 9-15).

remarks, one would find a new way to draft the map of the Italian cinema developing in the late '70s. In my *Contemporary Italian Filmmaking*, I suggest 1978 as the year of birth of a "new Italian cinema" (203). Such cinema has now reached full maturity in the works of such directors as Nanni Moretti and Gianni Amelio but also Gabriele Salvatores and Maurizio Nichetti, while other and again "new" cinematic discourses are developing in the works of such directors as Silvio Soldini and Giuseppe Piccioni. By using the adjective "new," I was then and am now referring to a cinema that decisively freed itself from the burden of imitation and the anxiety of influence in relation to the grand cinema of the 1940s, 1950s, and 1960s in its neorealistic, and later *auteuristic* and generic expressions. To rephrase Vidali, one wonders which is the kind of story or narrative, and indeed the kind of temporal and spatial organization, that develops in the cinema by moving from a mass communication that uses audiovisual language and electronic memory. The words with which Italo Calvino concludes his "Autobiografia di uno spettatore" seem prophetic:

> Il cinema della distanza assoluta che aveva nutrito la nostra giovinezza è capovolto definitivamente nel cinema della vicinanza assoluta. Nei tempi stretti delle nostre vite tutto resta lí, angosciosamente presente; le prime immagini dell'eros e le premonizioni della morte ci raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo di essere solo spettatori è la storia della nostra vita.[9]
>
> (xxiv)

The distance which was a response to and a reflection of a need for a widening of the boundaries of the real ("dilatazione dei confini del reale"), a need for incommensurable territories, almost "entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (astratta) di rapporti" (Calvino 1974, xviii), has faded. We now live in the time of absolute "proximity," of faceless and anonymous landscapes, the time of repetition and simulation, the time of *simulacra*.

There are three fundamental ways in which contemporary Italian cinema seems to be responding to such generalized loss of centrality, integrity, and unified meanings characteristic of contemporary landscapes. One needs to reflect on and/or represent the repetition, seriality, and the unending present of the time and space of *simulacra*, and thus produce "oblivious narratives" that are the by-products of an unending and serial memory. The second is to find new ways of "resistance," new avenues to a contemporary form of historical awareness of the present, if not of the past. Yet a third and last venue is a

[9] Calvino's piece has been also published as a preface to the new edition of Fellini's *Fare un film*.

decisive if not thoroughly organized form of opposition to the seriality and homologation of televised and virtual reality. Here I might suggest Silvio Soldini and Gabriele Salvatores as diverse and yet complementary reprentatives of the first mode of filmmaking. Their cinema testifies to a renewed, even though diversely interpreted, urge to use the topos of the journey, totally abandoned by the cinema of the late 1970s and early 1980s.

In his earlier films, from the first *Paesaggio con figure* (*Landscape with figures* 1983) to *L'aria serena dell'Ovest* (*The Serene Air of the West* 1990), Silvio Soldini stages an urban landscape characterized by an insecure and uneasy human or, rather, social territory. Fragmentation, interference, repetition, and chance characterize a "deserted" landscape populated only by *replicantes* no longer human and not yet fully rounded characters. As Gianni Canova suggests, "Silvio Soldini si colloca nell'orizzonte estetico ed epistemologico della contemporaneità, nella misura in cui mette in scena, già a partire dal suo primo film, la preminenza del paesaggio su quel che un tempo era (e su quel che Soldini cerca di far tornare ad essere) il personaggio."[10]

Yet, another topos traverses Soldini's cinematic production: the journey. From his early films, where characters only try to exit the norm of daily routine, to *Un'anima divisa in due* (*A Split Soul* 1993) and *Le acrobate* (*The Women Acrobats* 1997), in which the protagonists leave their homes, their cities, and their job, to travel in a space truly "other" from their own, "lo scarto della dimensione temporale"—as Canova writes—"si accompagna a un'analoga e complementare dislocazione nello spazio." Thus Soldini's cinema is overall characterized by a "modalità di 'messa in movimento' della storia" (*Schermi opachi* 195). Yet, it is with *L'aria serena dell'Ovest* that Soldini closes a decade bringing to full circle what was earlier simply the mapping of an asphyctic, silent, and claustrophobic urban space:

> Con lucida intuizione, Soldini disegna i confini di un mondo saturo di canali mediatici e di attrezzi per comunicare in cui però, paradossalmente, la comunicazione interpersonale è molto vicina al grado zero. . . . I mezzi di comunicazione di massa servono così tutt'al più a "perdere tempo" (a perdere *il* tempo?). E a scandire . . . lo stanco rito della ripetizione.
>
> (Canova, *Schermi opachi* 197)

That is, contemporary means of mass communication operate what I like to define "la messa in oblio del tempo (e dello spazio)." Thus, in his critique of daily language, Soldini goes even further than Moretti, since the latter only questions the lexicon, while the former attacks its desolating syntax (Canova,

[10] "Silvio Soldini: il caso e l'occasione" (Micciché, *Schermi opachi* 192). To date, Canova's analysis seems to me the most attentive and engaging discussion of Soldini's cinema.

Schermi opachi 197). In the 1990s, Soldini's filmic tale leaves the closed and claustrophobic metropolitan space and travels new trajectories, trying but not managing to escape in an Italian landscape that is unfortunately uniformly homologated. In *Un'anima divisa in due* and *Le acrobate*, claustrophobia is the irreparable sign of an impossibility to find a way out and is restated by the plunge into spaces that are only apparently open, and by the painful inability to draw the map of the world according to the trajectories of the protagonists' loving and thus emotional gazes (Canova 198-200).

Bringing a significant contribution to the retrieval of the topos of the journey and to the mapping of the *koiné* of an entire generation, Gabriele Salvatores' tales of self-enunciation seem to be bridging the gaps between the various souls of the Italian cinema that moved its first steps in the early 1970s. Most of Salvatores' films, from his trilogy of 'road movies,' *Marrakech Express* (1989), *Turnè_* (1990), and *Puerto Escondido* (1992), to *Mediterraneo* (1991), a journey in a utopian time zone, and its complementary pieces, *Sud* (1993) and the latest *Nirvana* (1996), find in a journey of sorts their theme and form. In more than one way, though, *Mediterraneo* offers the ideological justification of Salvatores' filmography as it developed since the late 1980s: the film is dedicated to those who are escaping, and escape is identified as the only way to remain alive and keep on dreaming. In Gabriele Salvatores' vision, to dream is the only possible reply to the irreparable loss of subjectivity that marks an age dominated by the hyperreality of mass-media culture. Survival is an ever-present theme in Salvatores' filmography, one which is especially emphasized in his latest films. Their diverse attempts to confront new and foreign cultures as well as to retrieve ancient and equally foreign ones, to draw alternative paths and survive, are often matched by failure and death in the time of repetition and homologation, such as in *Sud* and, especially, in *Nirvana*. Canova writes:

> *Nirvana* estende insomma anche al mondo virtuale quel processo di omologazione topologica che pesa come una condanna su tutto il cinema di Salvatores. Nei due universi separati e paralleli della "realtà" e della "virtualità" si interfacciano due destini analoghi, si consumano due scelte omologhe tanto il personaggio "virtuale" . . . quanto il programmista "reale" . . . scelgono di spezzare il ciclo delle infinite reincarnazioni e di rompere le regole del gioco chiamandosene fuori. L'estetica della sparizione e la tattica del rifiuto—già [or, I would say, *only*] sfiorate in alcuni film precedenti del regista—giungono qui alle loro estreme conseguenze. . . .
>
> (28)

> E mentre il mondo si accinge a celebrare il Natale, la *fiction* di Salvatores si confronta—come mai in precedenza—con l'esperienza della morte, e con una laica e pessimistica "cognizione del dolore."
>
> (36)

In the history of this new way of conceiving filmmaking and its relationship to history and society, which sees a new stage beginning in the early 1990s, Silvio Soldini and Gabriele Salvatores, with the works they produced in the last decade of the second millennium, are, thus, examples of a tendency to reflect and/or represent the repetition, seriality and the unending present of the time and space of *simulacra*. This tendency often produces "oblivious narratives"; that is, narratives which record the "messa in oblio del tempo (e dello spazio)," and are reflections, or rather, by-products of an unending and serial memory. Conversely, Gianni Amelio and Nanni Moretti stand as prime examples of resistance and even opposition to the time of mass communication and *simulacra*. In any case, one must note that the best and most vital segment of contemporary Italian cinema seems to be finding a possibility for resistance and opposition to homologation and impoverishment, as I write elsewhere, "nell'apertura di un canale comunicativo tra l'esplorativo-documentario e l'introspettivo-immaginario, tra la luce e il buio, tra il reale e l'irreale" (Gieri, in Fabbri and Guaraldi 309).[11] Perhaps the first self-conscious attempt to this cinematic practice is Federico Fellini's *La voce della luna* (*The Voice of the Moon* 1990). Gianni Amelio himself, in a long interview given to Emanuela Martini, makes a stance in favor of a "cinema sporco, quello imperfetto, che disfa," and indeed indicates Federico Fellini's *La voce della luna* as the best example of a conscious attempt to travel this new and original approach to filmmaking:

> Se c'è un film che, visto tra trent'anni, ci dirà cos'era l'Italia negli anni '90, questo è *La voce della luna*. Non l'ha capito quasi nessuno. È un film agghiacciante. . . . Perché [Fellini] ha continuato a fare cinema fino all'ultimo momento? Perché in realtà ha continuato a disfarlo; negli ultimi tempi disfaceva quello che aveva fatto prima. . . . Mi sentirei diverso e starei molto meglio se fossi in una fase in cui "sporcare" il mio cinema fosse una cosa consapevole, cosciente, "felliniana."
>
> (Martini 126)

Memory is thus a true obsession of contemporary cinematic narratives. Yet, as Vidali maintains, "the forms of time are linked to the forms of memory, and these are themselves connected to the essential structures of the kind of communication memory chooses to express itself with" (187). Thus, the kind of temporal forms each of these directors foreshadows in his narratives are closely linked to the essential structures of the communication in which memory expresses itself. Similarly the spatial forms are also renegotiated. Yet each of these diverse cinematic expressions participates in the shaping and development

[11] It is interesting to note how Calvino identified these two directions as the only venue for the cinema of close observation to retrieve a cognitive function (xx).

of an once again "new" Italian cinema. The date of birth of such cinema can be instrumentally set in 1993.

1993 is here considered as a watershed year in the history of contemporary Italian filmmaking. On October 30, Federico Fellini died and, as Gian Piero Brunetta perceptively suggested, "l'arresto del suo cuore dà l'impressione che vi sia nel mondo una sorta di ellissi e sospensione lunga del tempo reale" (1991, 378). In the same year Nanni Moretti made *Caro diario* (*Dear Diary*), a film which unquestionably closed a season of personal and collective reflection and opened an equally important and hopefully productive phase in the life and career of one of the most significant representatives of the generation that came of age in the 1970s. With this film, once again, Moretti restates his unabridged opposition to the homologation promoted by mass culture, to the impersonal, ever present and unending memory of television and mass communication, and their "oblivious" narratives. Yet such opposition now takes a venue which is quite different from the one pursued for nearly twenty years. While in the late 1970s Italian cinema was experiencing its most excruciating crisis with the demise of the *mise en scène* and the impoverishment of the *récit*, Moretti proposed his own body as a dense, neurotic and energetic sign of the complexity contemporary cinema was then denying.[12] As Mario Sesti pointedly observes, it is quite startling that at present nobody seems to be surprised by the fact that "proprio da questo cinema, partito da un'ostinata negazione dell'immagine, provengano oggi i segnali più densi del suo potere cinematografico" (*Nanni Moretti* 17). Sesti continues by reminding us that in Moretti's cinema the confrontation previously staged by the *mise en scène* between body and frame saw the former shape and limit the latter. Such confrontational stance mellowed down sensibly in a documentary and diaristic vocation which has made transparent the space, as well as the depth and sensibility of the gaze:

> La sua scena originaria rimane sempre quella di una riconquista della comunicazione, sia nell'agonismo con i mass media, sia nell'occupazione dei suoi centri nevralgici (telefonate, lettere, impossibili interlocuzioni con il piccolo schermo), sia nel controllo ossessivo degli scambi di messaggi verbali (interpellazioni, conversazioni, moniti, imposizioni, lusinghe, persino interviste).
>
> (Sesti, *Nanni Moretti* 18)

Yet, previously Moretti's cinema recorded the absolute dominion of verbal language and submitted the visual language of a frame to the whims of an exasperated subjectivity (Sesti, in *Nanni Moretti* 18). At the same time, such subjectivity

[12] See Sesti and his engaging and illuminating analysis in "La bella immagine. *Aprile*" (*Nanni Moretti* 13-19, especially 17).

metteva in gioco il linguaggio in quanto tale (la sua critica dei luoghi comuni del gergo) riduceva la finzione allo spettacolo della sua impossibilità (l'impossibilità del linguaggio della finzione come convenzione) e il racconto alla continua presenza del proprio corpo in scena come che attraversa il mondo come teatro di finzioni grottesche.

(Sesti, *Nanni Moretti* 18)

In closure, Sesti rightly observes that now the dominion of the body over the *récit*, from Mr. Bean to Benigni, and that of the optical elaboration of the image onto the recording function of Rossellinian memory (as one can see in *Titanic*) seem to be the conditions for the construction of the universal and transgenerational communication which has always been the qualifying trait of the cinema. He then wonders if Moretti's cinema will now move in the opposite direction, retrieve the filmic quality of the cinema and at the same time its "morality" (Sesti, *Nanni Moretti* 18-19). Indeed, Moretti's cinema as a whole can certainly be described as a highly moral and at times even moralistic personal and collective discourse.

Over the years and with each of his films, Nanni Moretti attempted to draw the diary of the cultural and ideological journey of an important segment of his generation. With his films he tried to leave the traces of the collective history of a generation otherwise "priva di memoria e di identità" (Brunetta 1991, 361-62). If it is true that a film is a fragment of reality and an attempt at its representation, it is also unquestionably true that with his cinema Nanni Moretti has constantly witnessed and interpreted the past of an entire generation, even though largely censuring it because of its most controversial moments: that is, terrorism.[13] In this missing link may be found, for instance, the reason of the "memoria smemorata" that freezes the protagonist of *Palombella rossa* (*Red Lob*, 1989) in a no-place and no-time of sorts.

For years Moretti's films were hypercritical and self-reflexive as they exposed the proximity between the enunciating and the enunciated Subject. By blurring the boundaries between traditionally separated fields of discursive production and reception, they constantly provided a "cruel" self-portrait of their author and consequently of a segment of Italian society that was homologous to him from a social, generational, and political point of view (De Bernardinis 6). Early in his career, Moretti contributed to the creation of a new mode of filmmaking and to the definition of an equally new relationship between cinema and history as well as cinema and society. Thus, clearly, Moretti's cinematic tales proceeded to the renegotiation of their own temporal and spatial structures

[13] Terrorism is a theme only superficially touched in his cinema and central in a movie he produced and in which he played the male lead, Mimmo Calopresti's *La seconda volta*. Unfortunately this film also remains victim of a certain *intimismo*, which is the cipher of a generalized inability to interpret and "mettere in forma" such a controversial and yet important moment of our near past.

as they were closely linked to and even affected by the same new form of memory from which they had generated.

Moretti's early films participated in the founding of a "new Italian mode of filmmaking" insofar as they aimed not only at breaking away from the authoritarian but no longer intimidating past of neorealism, but also defining their own specific cinematic discourse as self-ironic, self-critical and self-reflexive. Such discourse is internally ambivalent and fragmented; even editing serves no dramatic function but only works as a process of assembly of apparently discontinuous images and then sequences. In an interview with Jean Gili, Moretti states:

> Donc dans mes premiers films, il y avait beaucoup d'allusions au cinéma comme absence, comme négation de ce que j'avais vu et que je ne voulais pas qu'il y ait dans mes films.
>
> (15)

From the start, Moretti understood that a new "pensiero cinema"—that is, a coherent and cohesive as well as extensive idea about the cinema—was needed to allow Italian filmmaking to move into the twenty-first century. His first acclaimed Super 8 film, *Io sono un autarchico* (*I Am an Autarchic*, 1977) and then his first feature *Ecce Bombo* (1978), constitute Moretti's first and uncompromised denunciation of the overall loss of ideals and centrality in Italian society and cinema in the late 1970s. Yet, Moretti's entire cinematic journey builds a filmic specificity, a personal idea of the medium that can be defined as "cinema dell'assenza." This is a kind of cinema that at first "restringe il campo a un profilmico ridotto al corpo dell'attore parlante" (Bruno 5) and, moving even further, confines it to the body of the uttering or, rather, screaming actor/author/character: Nanni Moretti/Michele Apicella.[14] The space drawn by Moretti's forcefully moral gaze displays complex and alienating planimetries. Dialogue ceases to be communicative and instead pursues an obsessive and neurotic affabulation of the subject/object. While Michele has progressively assumed multiple roles and thus became a reflection of an entire generation, Moretti's cinematic language has increasingly become "un fait de résistance: résister à la modernité, aux choses faciles" (Toubiana 23).

Nanni Moretti's neurotic and obsessive itinerary aimed at the construction of a personal and generational autobiography, culminating with *Palombella rossa*, a watershed work in his filmography. In this film, Michele Apicella, in a state of amnesia, has as sole certainty: being a communist. The proliferation of linguistic utterances that is a symptom of Michele's attempt to recover his past and the ability to interpret it, is paralleled by the progressive loss of the words'

[14] Adding a surplus of meaning, one must note that the maiden name of Moretti's mother is Agata Apicella.

meaning. Thus, ultimately the film becomes an urgent and effective stance in favor of a cinema of silence, a cinema of movement and images or, rather, of "movement-images."[15]

It is in 1993 and with *Caro diario*, though, that Moretti closes his long discourse on autobiography and his personal investigation of the tormented planimetry of memory. With this film Moretti also opens a new season in his life and career, and in so doing he partakes in the process of birth of a new stage in the history of Italian cinema. Moretti's body, previously expropriated by Michele in the neurotic search for a generational identity, is now reappropriated by the director. That body is no longer a war machine, but here it becomes the point of departure for a global redefinition of the world of experience. Freed of Michele, Moretti can finally start a cataloguing of the objects that populate his world, thus rewriting his own personal and no longer collective *Erlebnis*. Lastly, then, irony and humor substitute the rage and fury that had characterized his cinema prior to *Caro diario*. Thus Nanni Moretti seems to have found a new and coherent "pensiero cinema," which not only subverts obsolete and authoritarian discursive strategies in cinema and society but also resists to the new and equally authoritarian discourses of homologation and impoverishment—personal and collective—promoted by a mass-media culture.

Despite his distaste for the so-called "cinema civile," in the good company of Gianni Amelio and a few other directors, and even when choosing different avenues, Nanni Moretti has constantly worked, and still works, as exemplified by the latest Aprile, for the creation of a cinema strongly committed to social, political and cultural critique and change, as well as the building of a new and honest personal and collective identity. I like to think about Moretti's work as a "cinema of resistance," with which he has always denounced and still denounces his conflictual relationship with contemporary Italy, a country characterized, as he himself once stated, by "les faux-semblantes, les mots vulgaires, la 'culture médiatique', la perte de goût, le renoncement idéologique et moral, la pseudo 'modernité'" (Toubiana 20). While unquestionably trying to find an alternative to and oppose the oblivious narratives of mass-media culture, with *Aprile* Moretti restates what has been a qualifying trait of his entire cinematic production. Indeed, here as well as in his entire filmography, Nanni Moretti's gaze onto the world is forcefully moral as it constantly traverses the ambiguous space between comedy and drama. Now, as always, his gaze pursues the juxtaposition of opposites but no longer constructs itself into a regime of discontinuity, rather seeking continuity.

The same moral stance characterizes Gianni Amelio's entire cinematic production, and yet, in the 1990s and especially in films such as *Il ladro di*

[15] Here I borrow the term "movement-image" from Deleuze, *Cinema I*. For thorough discussions of *Palombella rossa*, see especially Toubiana; also: Bo; Bruno; Jousse; Micheletti; La Polla.

bambini (*Stolen Children*, 1992), *Lamerica* (1994) and *Così ridevano* (*They Were Laughing So*, 1998), Amelio's cinema, much alike Moretti's, offers a possibility of resistance and indeed of opposition to the serial tales produced by the never-ending memory of mass communication and its virtual realities. Both directors refocus their tales, as their gazes move from the mass to the individual, from the panorama to the detail in the attempt to retrieve truth, time, and thus history. Unquestionably, therefore, despite considerable differences, Nanni Moretti's and Gianni Amelio's reply to a contemporary interpretation of memory, and thus of time and space, has to do with the retrieval of a form of morality in face of the world of existence.

University of Toronto

Works Cited

Barbieri, Giuseppe and Paolo Vidali, eds. *Le forme del tempo e della memoria*. Padova: Edizioni 1 + 1, 1984.

Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser. 4 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. 2:1.

Bo, Fabio. "La massa è finita." *Filmcritica* 40.399 (November 1989): 582-89.

Brunetta, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma: Laterza, 1991.

_____. *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma: Laterza, 1995.

_____. *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta (1963-1993)*. Roma: Editori Riuniti, 1998.

Bruno, Marcello Walter. "Perché Moretti non è un regista." *Segnocinema* 10.41 (January 1990): 5-6.

Calvino, Italo. "Autobiografia di uno spettatore." Fellini, *Quattro film* vii-xxiv.

_____. *Autobiografia di uno spettatore*. Federico Fellini. *Fare un film*. 1980. Torino: Einaudi, 1993. vii-xxiv.

Canova, Gianni, ed. *Nirvana. Sulle tracce del cinema di Gabriele Salvatores*. Milano: Zelig, 1996.

La cinepresa e la storia. Fascismo antifascismo guerra e resistenza nel cinema italiano. Milano: Mondadori, 1985.

De Bernardinis, Flavio. *Nanni Moretti*. 1987. Firenze: La Nuova Italia, 1994.

Degli-Esposti, Cristina. "Recent Italian Cinema: *Maniera* and Cinematic Theft." *Canadian/American Journal of Italian Studies* 20.54 (1997): 19-36.

Deleuze, Gilles. *Cinema I. The Movement-Image*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.

Di Giammatteo, Fernaldo. *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.

Fabbri, Paolo, and Mario Guaraldi, eds. *Mystici & Miraggi. Mystfest XVIII 1997*. Milano: Mondadori, 1997.

Fellini, Federico. *Fare un film.* 1980. Torino: Einaudi, 1993.
_____. *Quattro film di Federico Fellini.* 1963. Torino: Einaudi, 1974.
Gieri, Manuela. "Fellini, la pubblicità e gli ineffabili oggetti del desiderio." Fabbri and Guaraldi 307-23.
_____. *Contemporary Italian Cinema: Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation.* Toronto: U of Toronto P, 1995.
Gili, Jean A. "Des films pour exorciser mes obsessions. Entretien avec Nanni Moretti." *Positif* 311 (January 1987): 14-19.
Gori, Gianfranco, ed. *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia.* Firenze: La Casa Usher, 1982.
Jousse, Thierry. "Le corps du défi." *Cahiers du Cinéma* 426 (December 1989): 42-44.
La Polla, Franco. "'Palombella Rossa.'" *Cineforum* 29.10 (October 1989): 61-67.
Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism.* Princeton: Princeton UP, 1986.
Martini, Emanuela, ed. *Gianni Amelio. Le regole e il gioco.* Torino: Lindau, 1999.
Micciché, Lino. "Gli eredi del nulla. Per una critica del giovane cinema italiano." Montini 251-58.
_____, ed. *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80.* Venezia: Marsilio, 1998.
Micheletti, Gustavo. "Una palombella tra Habermas e Foucault." *Cinemasessanta* 31.1/190 (January-February 1990): 9-10.
Montini, Franco, ed. *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988.* Venezia: Marsilio, 1988.
Nanni Moretti. Torino: Paravia, 1999.
Nietzsche, Friederick. *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück.* Leipzig: A. Kröner, 1984.
Sesti, Mario, ed. *La "scuola" italiana. Storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996).* Venezia: Marsilio, 1996.
_____. *Nuovo cinema italiano. Gli autori i film le idee.* Roma: Theoria, 1994.
Sorlin, Pierre. *The Film in History. Restaging the Past.* Oxford: B. Blackwell, 1980.
_____. "Storia e cinema: tra immagini e realtà." *La cinepresa e la storia* 8-16.
_____. *La storia nei film. Interpretazioni del passato.* Firenze: La Nuova Italia, 1984.
Toubiana, Serge. "Le regard moral." *Cahiers du Cinéma* 425 (November 1989): 20-23.
Vidali, Paolo. "I linguaggi della memoria e le forme del tempo nella cultura contemporanea." Barbieri and Vidali 185-98.
Zagarrio, Vito. *Cinema italiano anni novanta.* Venezia: Marsilio, 1998.

II.

Auteurs and the Film Generation from the 1970s to the 1990s

Millicent Marcus

Palimpsest versus Pastiche:
Revisiting Neo-realism in the 1990s

In Italian cinema of the past three decades, there has been no dearth of references to neo-realism. Nicola's life is ruined when he gives the wrong answer to a question about *Bicycle Thief* on the quiz show sequence of Scola's *We All Loved Each Other So Much* (1974). American GI's offer a Hershey bar and an inflated condom to two little Italian girls in a sly allusion to *Paisan* midway through the Tavianis' *Night of the Shooting Stars* (1982). Footage from the introduction to *La terra trema*, complete with written intertitles whose meaning escapes its illiterate Sicilian audiences, is featured in Tornatore's *Cinema paradiso* (1988). Amidst this catalogue of fragmentary and fleeting citations, however, two films stand out for their sustained and total reliance on neo-realist sources. I refer here to Maurizio Nichetti's *Icicle Thief*, whose very title announces its parodic relationship to Vittorio De Sica's 1948 classic, and Carlo Lizzani's *Celluloide*, which tells the story behind the filming of Roberto Rossellini's *Rome, Open City* (1945).[1] Though these two re-visitations could not be more different in terms of genre, setting, and technique, they share a common yearning for the *neo-real* in this derivative age of *posts*: post-structuralist, post-colonial, post-communist, post-masculine, the newly coined post-cultural, and most importantly for us, postmodern. The question that immediately arises is: why this persistence of filmographic memory? Why is neo-realism being re-proposed with such intensity and urgency in the 1990s? Is this merely another example of postmodern recycling of the past *as style* (in Frederic Jameson's terms), or is something more intrinsic to the history of Italian cinema playing itself out in this renewed engagement with the 1940s works of Rossellini, Visconti, and De Sica?

In an attempt to answer these questions, and to explore the tensions and contradictions that beset Italian filmmakers as the medium enters its second century of life, I will undertake a comparative study of the extremely diverse ways in which Lizzani and Nichetti go about recycling the neo-realist past. I will argue that Nichetti's re-visitation may be characterized as pastiche: a borrowing of prior texts or aesthetic conventions in a way that is heedless of their original cultural context and empties them of their historicity. Lizzani's film, on the other hand, may be labeled a palimpsest, "a parchment on which the first writing has been scratched out in order to inscribe on it another, but where this operation has not irretrievably erased the earlier text, so that one can read the predecessor

[1] The credits for *Celluloide* and *Icicle Thief* can be found in the appendix to this article.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

under the new, as if by transparency."[2] Ultimately, though, I will claim that the palimpsest/pastiche dichotomy breaks down as Nichetti reasserts the cultural distance between filmic source and contemporary re-visitation through the device of parody, "repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity," in Linda Hutcheon's suggestive formulation (Hutcheon 6). And finally I will conclude that Italian cinematic culture — especially when confronted with the medium of TV — is so layered and historicized as to be inherently resistant to the extremes of postmodern practice.

Nichetti and Lizzani recycle the past differently for a number of reasons, the most important of which is generational. For Nichetti, born in 1948 (the year of *Bicycle Thief*'s release!) neo-realism is no longer the father with whom Pasolini and Bertolucci were locked in Oedipal combat, but the benign grandfather to whom the younger director can turn without anxiety. Lizzani, on the other hand, *is* the grandfather. He lived through the neo-realist period with great intensity and engagement as one of the writers for the journal *Cinema*, (commonly considered the intellectual precursor of neo-realism), and as assistant to Giuseppe De Santis on such landmark works as *Bitter Rice*, before becoming a distinguished director in his own right and compiler of one of Italy's most celebrated volumes of film history.[3]

More important than the generational differences, however, are the geo-political ones that divide Nichetti from Lizzani. While *Celluloide* remains firmly rooted in the soil of the eternal city, *Icicle Thief* is conspicuously relocated from the Roman streets of De Sica's original, to the high-tech airwaves over Milan. Nichetti announces this geographic shift by changing the protagonist's name from Antonio Ricci to the decidedly Milanese Antonio Piermattei. But the Lombardization of the story has more to it than glottal stops and verbal segmentation, just as Rome and Milan are far more than mere geographic indicators. They are cultural signs, synecdochal markers for the deep conflicts that divide the Italian map between the modernized, affluent, industrial, European North, and the traditional, poor, bureaucratic-agrarian, Mediterranean South. To relocate his story from Rome to Milan is thus to re-codify all its cultural designators, to stretch to the straining point the distance between the neo-realist model and contemporary re-visitation, and to build failure into any hope for its adequate reception.

But by far the strongest argument for the palimpsest vs. pastiche approach to neo-realism emerges from a comparative study of the films themselves, and the relative degrees of depth or flatness that each director confers upon his borrowed images. Because of the difficulty in gaining access to the film (which has not yet been released in the U.S), a plot summary is in order.

2 This is my translation of the blurb on the back cover of Genette.

3 His book on the Italian cinema, originally published in 1979, is now in its third and expanded edition. Lizzani is also the author of numerous other film critical studies.

It is 1945, Rome has recently been liberated, and Roberto Rossellini joins forces with a scriptwriter, Sergio Amidei, to make a film about the courage and suffering of Romans under the recent Nazi occupation. They face every imaginable obstacle to the realization of their project: a war-torn economy, reluctant producers, lack of raw materials (celluloid was especially scarce), and a film industry wedded to the aesthetics of escape. In one of the many serendipities that mark the birth of *Open City*, an American soldier named Rod Geiger discovers that Rossellini has tapped into the power supply used to illuminate the GI dance hall next door to his studio. When it dawns on Geiger that he has stumbled onto a film shoot, his anger gives way to delight and he gallantly offers to distribute the finished product in America. After a number of similar picaresque turns of events, Rossellini and Amidei succeed in completing their project. The film is a flop in Italy, but Geiger remains true to his word: *Open City* runs for twenty-one consecutive months in a New York theater to great critical and public acclaim, and the rest is cinema history.

Lizzani announces his palimpsest approach right from the very start of *Celluloide*. In its opening frames, actors primp in the make-up rooms of Cinecittà (Rome's vast film studio complex) as they study photographs of the characters whose identities they are to portray. Lizzani then cuts to 1990's reenactments of the American liberation of Cinecittà, shot in color, alternating with documentary footage of the historical event. To complicate and multiply layers, Lizzani's newsreel clips in black and white become colorized, so that they stand mid-way between the original documentary images and the contemporary recreation of the story that will comprise the rest of the film.

This embedding of discourses, this insistence on the thickness and "underneathness" of his film is mimetic. In layering his images, Lizzani is reflecting the palimpsest nature of Rome itself, with its piling up of civilizations — from the ancient, to the paleo-Christian, to the medieval, to the Baroque, to the Fascist — one on top of another, regardless of their incongruities. In so doing, Lizzani's film participates in a long and venerable tradition of artifacts which "have as many layers as the eternal city, and almost comprise a genre of their own" (Jewell 25). Imitating the palimpsest nature of his urban setting both as object of representation and as representational process, Lizzani's film creates a second-level archaeology — an archeology of the celluloid image, which leads us back to prior visualizations of the WWII history of Rome on film.

By insisting on an external referent to which his film invariably points, Lizzani is of course recapitulating Rossellini's own achievement in *Open City*. Again and again, *Celluloide* tells us that what made *Open City* such a ground-breaking and risky operation was its courage *to refer*, to record the very events that Romans had just experienced during the Nazi occupation. "You want to innovate," responds Peppino Amato when approached to finance the production. "A film of cold, hard facts, no optimistic sentimentality. If you want to risk, risk. But count me out." The romantic Countess Polito, more open to Rossellini's

seductive sales pitch, nonetheless responds "we'll be frightened all over again" when informed of the recentness and rawness of the historical events that the film will chronicle. But it is just this documentary impulse which constitutes the "modernity" of *Open City* in the eyes of its makers, distinguishing it from the consolatory, escapist offerings of mainstream cinema. "I'm preparing a film about Rome under Nazi occupation," Rossellini explains to two potential supporters. "Amato wants to forget the past. He wants the usual, he flattens, he sweetens. He's not modern."

The modernity of Rossellini, then, is his opposition to the cinema's habitual forgetfulness, his resistance to its flattening and sweetening operations. In addressing the actor Aldo Fabrizi's hesitations about leaving the vaudeville stage and accepting the tragic role of Don Pietro, the scriptwriter Amidei reiterates the revolutionary aspect of a cinema of historical witness. "People have cried too much," Fabrizi had objected. "I don't see myself in a dramatic role." "Courage is trying new things," Amidei had replied. What the actor is invited to do on the level of individual performance reflects, in miniature, what the cinema itself is attempting to do in the broadest, generic terms: abandon the escapist comedies and sentimental melodramas of the Fascist period and testify to the convulsive history of the recent past. When Peppino Amato is lured back into financing *Open City* on the condition that its tears be alleviated by intermittent laughter and gags, it is the mathematics of death which definitively drives him away. The insistence that three of its main characters die is more tragedy than the producer can accept, and when he tries to bargain the authors down one death (sparing the priest), Amidei will not tolerate this assault on their film's "modernity."

Open City's documentary impulse is not limited to body counts and the general contours of Roman suffering under the Nazis. Personalities and anecdotes are drawn from the historical record: Don Pietro is a composite of two partisan priests, Don Pappagallo, who connived to save Jews and Communists from the Gestapo, and Don Morosini who was executed for his Resistance activities. Manfredi combines the attributes of Celeste Negarville and Giorgio Amendola, both anti-Fascist organizers who had frequented the household of Amidei. Pina's death is based on the tragedy of Teresa Gullace, a pregnant woman who was machine-gunned by the Nazis as she ran after her husband, captured during a partisan roundup. Manfredi's rooftop flight at the start of *Open City* re-enacts Amidei's real-life escape from a Gestapo sting operation against leaders of the Roman underground.

It is with the scriptwriter's own experience of Nazi persecution that Lizzani's film begins, creating a five-tiered structure of narration. As Amidei typewrites his text on the screen ("there was a full moon that night . . ."), words fade away and images take their place in a black and white enactment of the episode. These visualized words, followed by their imagistic counterparts, comprise the first two levels of representation. A third layer is added in the film's narrative present when Amidei guides Rossellini through the incident on

the very rooftop where it had occurred. At a fourth remove from the actual event, Rossellini "rewrites" the scene in conversation with Amidei, both tightening and purging it of cliches: no dark-cloaked Gestapo agents (too redolent of spy movies), no full moon, no pittosporum bush. Rossellini's revised version is then represented on screen in black-and-white, adding a fifth and final stratum to the palimpsest.

What authenticates this archaeology of the image, and what rescues Lizzani's film from any charges of postmodern simulation, is the strategy of editing into *Celluloide* brief clips from *Open City* itself. Lizzani does this seven times during the course of his film, but the flashes are so brief as to allow for no nostalgic lingering, no bitter reflection on the impossibility of ever recapturing the authenticity of the original. Instead, these flashes serve to verify the film's quest on the level of philology, to prove that there is indeed a referent to which *Celluloide* points. These clips from the original film serve as the gold standard that guarantees the linguistic coinage of Lizzani's work, the external referent that exempts the film from the infinite play of signifiers of postmodern citation. Walter Benjamin's lament for the loss of "aura" in the age of mechanical reproduction finds its counterargument in *Celluloide*, which exploits the mechanical reproduceability of film to recapture the Rossellinian source. Thanks to *celluloid* — the material basis of the medium that permits cutting, splicing, and all the operations of montage — Lizzani is physically able to incorporate *Open City* into his filmic reconstruction.

In post-structuralist terms what I am saying is entirely heretical, and I can already anticipate the reader's objections. There is the argument that *Celluloide*'s referent is *itself* a text, a signifier meaningful only in relation to its place on the chain of other filmic signs. But I would refute this position on empirical grounds, on the basis of my "field work" in Rome during the summer of 1996 where I learned (from interviewing Lizzani and reading the "text" of the urban landscape) that *Open City* had come to transcend its status as a filmic representation of liberation history, and has come to be equated with that history itself. In a conversation with Lizzani, I was surprised to hear him condemn the contemporary practice of meta-cinema, of films about filmmaking, until I realized that *Open City* had become for the director a primary datum, an "extramural" fact on the order of a workers' strike, a military campaign, or a parliamentary election. As cultural icon, the film, by synecdoche, had come to stand for its historical moment: it functioned as the part for the whole, the detail whose mere invocation was enough to conjure up an entire era. To make a film about the making of *Open City*, therefore, was not to indulge in postmodern self-reference, but to engage in a philological reconstruction whose closest equivalent in literature would be the historical novel.

Another of my experiences "in the field" enabled me to generalize on what I learned from the interview with Lizzani. On the fifty-second anniversary of the Allied Liberation of Rome, the city was plastered with posters, sponsored by the

Rifondazione Comunista — a spin-off of the now defunct Partito Comunista Italiano — publicizing the Festival of Liberation to be held that summer. The poster was entitled "Roma Città Aperta," and taking advantage of the post-positioned adjective, it continued: "al lavoro, alla partecipazione, alla speranza," and it featured what I am convinced is a photo-portrait of Anna Magnani delivering a public address. The poster equates Rossellini's film with historical memory: it is the mediating term between the 1944 Liberation of Rome and the appeal for its contemporary renewal. By using *Open City* as a rallying cry and a call to arms in 1996, the poster testifies to the perceived equivalence of the historical event and its neo-realist representation. It is this convergence of film history and national chronicle that makes *Open City* the first-level writing of Lizzani's palimpsest, the stable object at the bottom of his archaeological dig.

Nichetti instead is working with the most unstable of objects — a "neo-realoid" film vulnerable to the pastiche effects of TV. *Icicle Thief*, starring Nichetti himself as a latter-day neo-realist director, is organized on three levels: the inner film (also entitled *Icicle Thief*, and which I will henceforth simply call the "inner film") to be aired on TV; the television studio in which the broadcast is taking place; and the typical viewing family consisting of a father, mother, and 2.2 children, ensconced in their living-room for an evening's entertainment. The inner film, inspired by De Sica's 1948 saga of the unemployed Antonio Ricci whose bicycle is stolen on his first day at work, tells the tale of Antonio Piermattei, similarly unemployed, who "borrows" a chandelier at the end of his first day at a light-fixture factory. In the film's original form, Antonio was to be paralyzed when run over by a truck on his way home, forcing Maria his wife into prostitution to support the family, and the children to be consigned to an orphanage at the story's melodramatic conclusion. But this plot never even makes it to first base. As Antonio is bicycling home along a riverbank with the chandelier perched ludicrously on his handlebars, there occurs a commercial interruption in which a tall, blond, Nordic model named Heidi plunges into the very blue waters of a swimming pool. In mid-dive, an electrical failure blackens the broadcast studio for several minutes. When power is restored on set, the transmission of *Icicle Thief* resumes, but now the technicolor Heidi emerges from the black-and-white waters of the neo-realist river and is de-colorized when Antonio wipes her dry.[4] Heidi proceeds to change places with Maria, who joyfully enters the world of TV commercials, starting a process of contamination and seduction from which Nichetti's film will never recover.

[4] These twenty seconds of footage took three months to process. Nichetti had no money for electronic special effects, and had to work on the sequence by hand, frame-by-frame, the way cartoons are done. He printed the sequence first in color, then in black and white, with a hole where Heidi was, and then produced a third composite print with the technicolor woman in her new, black-and-white surroundings. For Nichetti's account of this process, see Orto 65-66.

Because Nichetti did not opt to include actual footage from De Sica's original, but chose instead to make his own version of the neo-realist work, his character's film exists as a mere potentiality — a virtual movie rendered unstable by its own indigenous defects as well as by its televisual mutilation. For one thing, the inner film is a pastiche of platitudes drawn not only from *Bicycle Thief*, but from *Open City, Umberto D, Nights of Cabiria*, and even the biographical record of Rossellini's affair with Ingrid Bergman, making *Icicle Thief* a neo-realist potpourri, a filmographic Trivia game, an exercise in "name that allusion." Obviously, the references to *Bicycle Thief* are the dominant ones, but they are without logic or system, revealing no profound critical engagement with the precursor text. In a totally gratuitous scene, for example, a bicycle is indeed stolen, but it is not Antonio's, and has no relation to the themes of economic necessity or to underclass self-victimization which distinguished De Sica's original. Antonio orders an omelet sandwich for his first day at work, but it is not replicated in the smaller omelet given to Bruno in the poignant father-son lunch-pocketing scene of *Bicycle Thief*. Bruno works at a gas pump, like his neo-realist counterpart, and he polishes the pedal of his father's bike, but not to point out the tiny dent which prefigures the far greater tragedy of the vehicle's disappearance in *Bicycle Thief*.

This undigested, pastiche quality is not the only explanation for *Icicle Thief*'s instability, however. In its litany of disasters, in its failure to link its protagonists to a concrete social environment which would condition their fate, in its refusal to offer even the glimmer of hope for renewal that animates such films as *Open City, Bicycle Thief*, and *La terra trema*, Nichetti's film falls into the category of what French critics called "Roman miserablism" (Borde and Bouissey 18-33). By this term they meant films which appropriated the outer trappings of neo-realism — indigent characters, slummy settings, tragic plots — without acknowledging the deeply progressive vision which underlies its indictment of social ills. Taking "miserablism" as my point of departure, I would argue that *Icicle Thief* would not be a re-visitation of neo-realism at all, but a resurrection of one of its two degraded offshoots (the other being "rosy realism", which borrows the external apparatus of the neo-realists, with the addition of a guilt-alleviating happy ending: "Poor yes, but with a smile and a song").

From the very start of *Icicle Thief*, Nichetti leaves no doubt as to his "miserablist" take on neo-realism. Whereas Antonio Ricci learns that he has been offered a position as a poster hanger in the opening scene of *Bicycle Thief*, Antonio Piermattei at the beginning of *Icicle Thief* learned that no jobs remain to be assigned and that he had the dubious honor of being first on the rejection list. Condemned to the unremitting dreariness of their miserablist film, Nichetti's characters are naturally driven to rebel. Bruno refuses to go to the orphanage and Maria is ecstatic in consumer heaven, unwilling to return to her neo-realist tenement until the director coaxes her back with promises of unlimited access to material goods. As shopping-cart after shopping-cart of corn flakes, pastasciutta,

champagne, and tennis rackets is crowded into the narrow confines of the Piermattei kitchen at the film's conclusion, Maria and Antonio exchange a passionate embrace of "consumer arousal,"[5] much to the appreciative tears of the television-viewing wife, who obviously misses such attentions from her husband.

Nichetti's misunderstanding of neo-realist plot structure results in an equally flawed conception of character. Unlike the long-suffering, but relatively undeveloped wife of *Bicycle Thief*, Nichetti's Maria has aspirations that totally disqualify her from neo-realist narrative: she wants to sing and dance on stage and be a middle-class housewife. As out-of-place as she is in a neo-realist context, however, Maria makes the perfect heroine for rosy realism. Her petty-bourgeois ambitions are summed up in the image of the chandelier that she invokes in rapt anticipation of the paycheck that Antonio will finally bring home. "Now we can afford a chandelier, like the one I saw once at the movies. It was so beautiful. It had eight light bulbs, glass flowers and leaves, all shimmering. When they turned it on, it lit up the walls. I always dreamed of a chandelier. Even in bomb shelters, during the war, I thought when the war is over, I'd have a beautiful house with a big room and chandelier like one in the movies." This elaborately worked out image of a light-fixture, each facet of which acts like a mini-projector capable of bending and scattering beams to create a multi-colored illusion of plenitude, makes the chandelier a perfect metaphor for the cinema. Significantly, Maria links the light fixture with her own dreams for social improvement, dreams that undeniably redound to their source in Hollywood-inspired fantasies of glamour and wealth. Antonio's theft of the chandelier on his first day of work at the Lux factory indicates his desire instantly to fulfill Maria's consumer longings, to be her economic hero who alleviates her hardships with one magic gesture of appropriation. For the brief time during which he ecstatically carries the chandelier on his bicycle, it is as if he were in possession of pure cinema, share-holder in the "factory of dreams" that the Hollywood industry had come to signify. But Antonio's moment of grace is short-lived--once he sets down his bike to rescue the drowning Heidi, intruder from the world of commercial TV, the chandelier disappears, and with it the myth of pure cinema eludes his grasp.[6]

If Maria's fantasies of affluence and glamour are cinematically induced, it is appropriate that her son's be inspired by the consumerist incentives of the newer medium. As the family sits down to a meager dinner of boiled potatoes, it seems that Bruno has suffered some form of toxic exposure to the commercial that had

[5] This is Marguerite Waller's wonderful phrase 268.

[6] I would like to thank my student Bruce Snider (1995) for this insight. As will become evident, I owe a great debt of gratitude to the members of my classes on Italian cinema at the University of Texas over the past several years. In the following annotations, I will try to acknowledge the individual students who made wonderfully astute comments on *Icicle Thief* and whose reactions became very important to my thinking about the film.

aired just minutes before. Looking out of the TV monitor into the living room where the middle-class child of the 1980's family munches distractedly on his Big-Big candy bar, Bruno then turns to his 1948 subsistence family and sings the jingle of the candy-bar commercial that had just interrupted the transmission of their film. But Bruno's receptivity to the Big-Big message is only a minor intimation of what is to come: commercials will wreak havoc on the integrity of the inner film, changing not only its narrative structure, but its generic identity in momentous ways. When Heidi enters, causing a distraught Maria to "commit suicide" to the world of the inner film, Nichetti's script evolves from neo-realist melodrama to murder mystery. On the riverbank where Maria was last seen, hypotheses abound. Don Italo the parish priest speculates that Antonio was involved in the black market, and probably tried to push Maria into prostitution, murdering her because she refused to comply. Antonio's subsequent eagerness to get back to the tenement where the scantily clad Heidi awaits him moves the story-line in the direction of sexually explicit scenarios. By the time it reaches closure, this unstable and infinitely elastic plot has traversed a remarkable generic spectrum, from its miserablist beginnings to murder mystery and soft-core pornography, to its rosy realist conclusion.

These multiple metamorphoses are prefigured and encapsulated in Nichetti's very title, whose English translation, while wittily recalling *Bicycle Thief*, does not do justice to its generic journey. In the Italian title *Ladri di saponette* (literally *Thieves of Soap Bars*), Nichetti marks the terminal points of this itinerary, beginning with neo-realist homage and ending with the bourgeois wish-fulfillment fantasy of detergent commercials. But the synthetic leap of the title also says something about viewer reception of films broadcast on TV. "A person who watches TV for a few hours and goes to bed," Nichetti observes, "doesn't remember if a face is from a film, a commercial, or the news" (qtd. in Insdorf). To blend in his title elements from the inner *Icicle Thief* and from the soap commercials that punctuate it is to proclaim from the very start Nichetti's awareness that in viewers' minds, his televised film will be perceived as pastiche. Though the father confidently announces his knowledge of the distinction between the perceptual codes proper to film and to TV ads ("if it's in color it's a commercial, if it's in black and white it's a film"), Nichetti's work systematically undermines such cognitive certainties by showing that the boundaries between the two are much more porous than the viewing father's statement would suggest.

In subjecting the inner film to such wild and destabilizing interferences, Nichetti is taking to absurd extremes the anxieties that plague directors who show their films on television, "because a movie on TV *becomes* TV," he explains, "a different form of attention, with commercials interrupting."[7] The

[7] Quoted in Insdorf. For further statements by Nichetti on the subject of commercial interruptions, see Seidenberg.

fear that the film's reception will be tainted by commercial interference is taken to hyperbolic lengths when its very plot is derailed by advertisements and its generic identity modified beyond recognition. To reinforce his point, Nichetti devises a sexual conceit for televisual assaults on his film's purity, taking his cue from his characters' own confusion of amorous and consumerist drives. When Maria supposes that her husband has been unfaithful to her, the betrayed wife constructs an allegory for what is happening across media: the inner film is having an affair with a commercial. Adultery on the level of story has become adulteration on the level of form. The resultant mixture of neo-realist and advertising images is a wanton commingling of electronic signals, a transgressive crossing of boundaries, a miscegenation of frequencies and codes. And the scandal inscribed in the inner film, when Maria disappears to neo-realism and is presumed murdered, is really the formal scandal of hitherto separate media that consort in promiscuous union over the airwaves of Milan.

How does the family of middle class spectators react to the scandal? With great equanimity and calm. The father, a connoisseur of female nudity, is titillated but not unnerved to see Heidi in the neo-realist tenement. The pregnant mother, who is constantly distracted by household demands from without and fetal movements from within, is totally satisfied by the rosy realist turn of events. The son Francesco, who has been busily constructing Saint Basil's Cathedral out of Lego blocks as he consumes his ration of Big-Big, has fallen asleep. But the most up-to-date viewing habits are exhibited by the youngest family member, Anna, who channel-surfs. In her restless switching from program to program, she is the quintessential postmodern viewer, just as TV becomes the quintessential medium of pastiche. Channel-surfing *is her show*: with the power vested in Anna by the remote control, the child creates her own entertainment, editing the flow of images, determining their rhythm and shape.[8] Like her brother, who builds a giant structure out of tiny blocks,[9] Anna constructs her reality out of the little bits and pieces of programming that succeed each other on screen as her fingers race over the control buttons at her command. Unlike the mother, who wants to immerse herself in one sustained melodrama for the time between dinner and bed, Anna reads television transversally, cutting across all the offerings at a given moment. In *her* show, meaning inheres in this oceanic flux of images, in their kaleidoscopic change, in the horizontal relationships of random juxtaposition determined by the whim of broadcast frequencies. With her

[8] Waller sees this mode of viewing as an example of "a kind of faux rhizome of discontinuous, narrative and non-narratively based" discourse, where rhizome, in the terminology of Gilles Deleuze and Félix Guattari, metaphorically signifies a non-hierarchical and therefore non-authoritarian organization of space (264-65).

[9] I am grateful to Aaron Tucker (Italian Cinema class, Fall 1996 at the University of Texas) for this insight, and for the above-mentioned idea that Anna creates her own entertainment by means of channel-surfing.

consciousness full of TV bites — paratactically ordered fragments of television programming — Anna is Italy's future, as is her unborn sibling, whose fetal movements are already attuned to his mother's viewing habits ("he always kicks when I sit down to watch a show").[10]

But to consign Nichetti's outer film to the realm of postmodern pastiche is to perform the same flattening operation that television itself visits upon the inner *Icicle Thief*. To do so would be to deny that there are two Nichettis, just as there are two *Icicle Thieves* and that the second Nichetti is the implied author of all levels of the film, whose use of parody restores the depth and historicity that televisual pastiche had denied him. I am interpreting parody in the sense that Linda Hutcheon does — as "repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity" (Hutcheon 6) — in clear opposition to pastiche, which works to de-historicize the source and erase our perception of contrast. But because *Icicle Thief* is organized on multiple levels, Nichetti is able to put pastiche to the service of parody, to use TV's flattening operation, its wholesale borrowing and mixing of elements heedless of their original context, to heighten our awareness of what is lost. By including a naive viewing audience and an inept director *within* the film, Nichetti creates more liberated critical positions for himself as implied author, and for us, his external public. Privy to the behind-the-scenes adulteration of the film and aware of the distance between its original conception and its final broadcast form, we experience *Icicle Thief* as parody, as a re-visitation that highlights the discrepancy between *then* and *now*. This differential awareness works both forwards and backwards, inviting us to judge at once the precursor film in its miserablist excesses and 1990s media culture as hopelessly decadent and false. It should be emphasized here that the evaluative force of the parody never strikes at neo-realism itself, which is shielded and protected by the Nichetti character's egregious distortion of it. While watching the neo-realoid film and listening to the plot summary of its multiple catastrophes, we can't help but think "no, he's got it all wrong" in a way which then heightens our indignation at the memory of the original. Despite all the ridicule to which *Icicle Thief* is subject, *Bicycle Thief* remains unscathed.

Now we are prepared to reconsider the initial question that motivated this study: why the reverential return to neo-realism in the 1990s? Why do Lizzani and Nichetti feel compelled to re-propose the 1940s cinematic model in an age of postmodern simulation? Nichetti's double-edged use of parody to measure the present against an era of greater authenticity and courage provides one possible answer. But because its parody willfully distorts and misunderstands its neo-realist source, Nichetti's film reveals far more about the present culture's inadequacies than about how it may be renewed by a critical engagement with the past. Lizzani's mono-directional film, which chooses *not* to represent the

10 For this idea, thanks go to Kristin Organ (Italian Cinema class, Fall 1995 at the University of Texas).

present but to fix exclusively on an earlier time, will tell us more about how that past could function today as a force for cultural renewal. In this regard, it is important that *Celluloide not be* a parody, that it avoid diagnosis or denunciation in favor of constructive historiography. Because its film of origin has achieved the status of primary historical event — one which coincides with the establishment of a new Italian national identity out of the ravages of war and occupation — I propose that *Celluloide* be considered an exercise in secondary myth-making, "a founding story by a civilization already founded and already sophisticated" in Frank McConnell's terminology (McConnell 75). Like Virgil's *Aeneid* which recounted the origins of the Roman Empire in a way that justified the political agenda of Augustus, Lizzani's film looks back to the birth of the postwar Italian state and its cinematic vehicle as a plea for their contemporary renewal. By re-proposing neo-realism for the 1990s, Lizzani (and ultimately, Nichetti) are not arguing for a return to the subsistence world of 1945, nor to a practice of primitive, documentary filmmaking, but to a time when cinema was the medium of national reference, when a film could be equated with a foundational historical event. "Forse ci tornerà la paura" ("maybe our fear will return"), the countess had said upon hearing the subject matter that Rossellini had in mind for *Open City*. "E anche un poco di orgoglio" ("and also a modicum of pride") adds one of Rossellini's newly won supporters. That "poco d'orgoglio" made *Open City* the inaugural chapter in a cinema of national rebirth, creating a filmographic memory that will not go away, and that serves to keep contemporary Italian directors this side of postmodern simulation. In a film culture whose neo-realist past stands as the first-level writing on which all subsequent texts are layered, the palimpsest cannot help but prevail over the postmodern trend toward pastiche.

University of Pennsylvania

Appendix

Celluloide 1995

Director:	Carlo Lizzani
Screenplay:	Ugo Pirro, Furio Scarpelli, Carlo Lizzani
Sets & costumes:	Luciano Sagoni
Photography:	Giorgio Di Battista
Music:	Manuel De Sica
Film Editing:	Alberto Gallitti
Cast:	Massimo Ghini as Robert Rossellini
	Giancarlo Giannini as Sergio Amidei
	Lina Sastri asAnna Magnani
	Antonello Fassani as Aldo Fabrizi
	Anna Falchi as Maria Michi

Ladri di saponette (*Icicle Thief*) 1989

Director:	Maurizio Nichetti
Screenplay:	Mauro Monti, Maurizio Nichetti
Sets:	Ada Legori
Costumes:	Maria Pia Angelini
Photography:	Mario Battistoni
Music:	Manuel De Sica
Film Editing:	Rita Rossi, Anna Missoni
Cast:	Maurizio Nichetti as Nichetti and Antonio Piermattei
	Caterina Sylos Labini as Maria
	Federico Rizzo as Bruno
	Renato Scarpa as Don Italo
	Heidi Komarek as the model

Works Cited

Borde, Raymonde and André Bouissey. "Le Misérabilisme romain." *Le Nouveau Cinéma italien*. Lyon: Serdoc, 1963. 18-33.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

Insdorf, Annette. "In *The Icicle Thief*, Parody Turns into *Tour de force*." *The New York Times* (19 August 1990): 26H.

Jewell, Keala. *The Poeisis of History*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

Lizzani, Carlo. *Il cinema italiano: dalle origini agli anni ottanta*. Roma: Riuniti, 1992.

McConnell, Frank. *Storytelling and Mythmaking: Images from Film and Literature*. New York: Oxford, 1970.

Orto, Nuccio. *Maurizio Nichetti: un comico, un autore*. Chieti: Métis, 1990.

Seidenberg, Robert. "*The Icicle Thief*: Maurizio Nichetti Brings His Slapstick to America." *American Film* 15 (June 1990): 51.

Waller, Marguerite. "Decolonizing the Screen: From *Ladri di biciclette* to *Ladri di saponette*." *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*. Ed. Beverly Allen and Mary Russo. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 253-74.

Cristina Bragaglia

Autobiografie e cari diari:
Nanni Moretti e gli altri

Negli studi sul cinema l'uso del termine autobiografico è abbastanza generico. Si parla infatti di autobiografia ogni qualvolta entrano in gioco (o meglio compaiono nel film) elementi narrativi riferibili alla biografia del regista. In realtà il cinema, per sua natura, difficilmente permette la strutturazione di un'autobiografia quale la si intende in ambito letterario e quale è stata ampiamente definita dagli studi di Philippe Lejeune.

Manca la caratteristica fondante: il percorso cronologico dalla nascita al presente. Il tempo medio di un film costringe all'uso di ellissi temporalmente vaste e alla scelta di alcune parti di una vita (e non della rivisitazione di essa). Si cita spesso la serie dei film di Truffaut incentrata sul personaggio di Antoine Doinel, come esempio di un'autobiografia indiretta prolungata nell'arco di più decenni e suddivisa in vari episodi.[1] Ma se il primo film (*Les Quatrecents coups*, 1959) può essere considerato come il racconto dell'adolescenza del regista, per gli altri film gli spunti autobiografici si mescolano agli episodi di finzione. E dunque, più che di autobiografia, si deve parlare di autobiografismo.

Sarà dunque più opportuno, a mio parere, utilizzare in ambito cinematografico la definizione di *diario*, facendo riferimento all'analogo genere letterario e adattando al cinema i suoi elementi caratterizzanti. Come è noto, l'uso delle immagini costringe al presente e già questo può essere considerato un equivalente dell'immediatezza del diario. Nell'autobiografia il presente viene usato solo nei momenti di particolare emozione. Non solo: la frammentarietà del diario ben si

[1] La serie che inizia con *Les Quatrecents coups* (*I quattrocento colpi*, 1959) prosegue con *Antoine et Colette*, episodio di *L'Amour à vingt ans* (*L'amore a vent'anni*, 1962), e con i film *Baisers volés* (*Baci rubati*, 1968), *Domicile conjugal* (*Non drammatizziamo. . . È solo questione di corna*, 1970), *L'Amour en fuite* (*L'amore fugge*, 1979). Antoine Doinel si innamora, sceglie la donna da sposare, la tradisce, divorzia, diventa scrittore e ricostruisce, nell'ultimo film, la sua vita cinematografica grazie a una serie di *flashback*/citazioni. Questa parte dell'opera di François Truffaut si inserisce all'interno della tendenza autobiografica che connota molte opere della *Nouvelle Vague* e che costituisce una delle innovazioni del movimento nel panorama cinematografico internazionale. Tale tendenza va ricollegata ad alcuni aspetti della *politique des auteurs*, uno dei momenti fondanti della teoria e della prassi critico-filmica della scuola francese degli anni Sessanta.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

adatta alla frammentarietà tipica del moderno linguaggio cinematografico.

Un altro problema legato ad autobiografia e diario è l'uso dell'io e della terza persona. Questa tecnica narrativa nel cinema trova l'equivalente nell'interpretazione in prima persona (ovvero il regista è attore e autore nello stesso tempo) o nella scelta di un attore in cui il regista finisce per identificarsi (ed è quello che succede nella maggioranza dei casi), mettendo in pratica quella sorta di *displacement*, di perdita del volto (*defacement*) cui allude—in verità con valenze più complesse—Paul De Man (76).

Molto spesso il ricordo, nel linguaggio cinematografico, sceglie la via, per certi versi sbrigativa, della voce fuori campo: ma in questo caso credo abbia ragione Seymour Chatman (110) nel ritenere che si rientra nel campo delle analisi letterarie, o comunque del linguaggio verbale.

Stabilito dunque che per ora l'autobiografia come tale è difficilmente reperibile nel cinema commerciale e che è più opportuno parlare di diario e di struttura diaristica, si pone ora il problema di identificare altri elementi di questo particolare genere cinematografico. Come in quello letterario, anche nel film si esplora una soggettività e si va alla ricerca del tempo perduto.

Nella forma cinematografica del diario emerge però con forza quel carattere di inautenticità già denunciato da Roland Barthes (399-400) a proposito dell'analogo genere letterario. E cioè la contraddizione di fondo tra espressione di una singolarità e conformazione a una norma letteraria, per lui sinonimo di banalità generica. Nel cinema è esagerato parlare di banalità, forse, ma non si può fare a meno di rilevare come la scrittura di un diario cinematografico richieda una lunga preparazione, una troupe di attori e tecnici e la mediazione di mezzi e attrezzature.

Il cinema italiano del passato ha due esempi canonici di film "autobiografici": *Otto e mezzo* (1963) di Federico Fellini ed *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini.

Il protagonista del film di Fellini (Guido) racconta brandelli del proprio passato, inframezzati al presente, dando vita a un'opera che è continuamente citata come esempio filmico negli studi sull'autobiografia al cinema e non.[2] *Otto e mezzo* (come del resto i precedenti film di Fellini, *I vitelloni*, 1953 e *La dolce vita*, 1960) possiede quella che ho definito una struttura a collana, che unisce episodi apparentemente staccati tra loro e destinati invece a formare un quadro unitario. Mutuo il termine "collana" da Battistini che, nello *Specchio di Dedalo*, rileva come le autobiografie meridionali dei primi del Settecento fossero una sommatoria di tanti episodi, sino a costituire una collana che su un filo unico allinea le singole perle. In *Otto e mezzo*, Guido, regista famoso in crisi di ispirazione, cerca invano di realizzare un film. In Guido è facile riconoscere lo stesso Fellini che affida l'interpretazione di se stesso a Marcello Mastroianni, scegliendo così la terza persona. Quello dell'attore è un volto con cui ama identificarsi e che nel corso del

[2] Si vedano ad esempio Elizabeth W. Bruss (1980) e Andrea Battistini (*Lo specchio di Dedalo* 48). A *Otto e mezzo* e all'autobiografia nel cinema è dedicato il fascicolo n. 19 della "Revue belge du cinéma", curato da A. Nysenholc.

tempo e dei film resta il suo *alter ego*.

In *Otto e mezzo* il regista si confessa, mescola immaginazione e realtà, ricordi e sogni con una forma tanto innovativa per discontinuità e frammentarietà da risultare quasi sconcertante se confrontata con il resto della sua opera. A questo proposito non va sottovalutato l'apporto fornito in sede di sceneggiatura dallo scrittore Ennio Flaiano, la cui cifra stilistica è quella del diario (scrive sempre in prima persona, infila un episodio dopo l'altro, anche quando scrive un romanzo). A lui è riconducibile forse anche la scomposizione del tempo del discorso che diventa una sorta di *puzzle* che lo spettatore deve ricostruire. Come ha rilevato Maria Corti (XXI), nella sua opera Flaiano appare quasi ossessionato dal tempo. E d'altro canto, secondo Battistini (183), la trattazione del tempo costituisce una delle differenze fondamentali tra autobiografia e diario: nella prima l'autore cerca di dominare il tempo, nel secondo chi scrive si lascia condurre dal suo fluire, si adegua al ritmo imposto dall'esterno. Al tempo rettilineo della prima si contrappone la segmentazione puntiforme del secondo. Se dunque *Otto e mezzo* è citato ovunque come un esempio di autobiografia cinematografica, un'analisi più approfondita ci rimanda inevitabilmente al diario, entro i cui codici lo costringe, a mio parere, la natura stessa del linguaggio cinematografico.

Ci si è soffermati su *Otto e mezzo*, perchè il film appare utile a definire modalità e forme che l'autobiografismo assume nel cinema: quanto si è detto per il film di Fellini varrà anche per i film italiani più recenti interessati proprio dall'autobiografia.

Nel pasoliniano *Edipo re* (1967) il concetto di autobiografia non sconfina più nel diario, ma acquisisce aspetti proteiformi. In ogni film di Pasolini si potrebbero rinvenire episodi o situazioni riconducibili alla sua (auto)biografia, ma nella rivisitazione delle tragedie di Sofocle, questa tendenza si trasforma in una dichiarazione di poetica: il prologo è ambientato a Bologna nel 1922 (luogo e anno di nascita del regista). Qui nasce un bambino che nutrirà un grande amore per la madre e odio verso il padre di cui si sente rivale. Nelle sequenze successive si passa alla rappresentazione del mito, ma è evidente l'dentificazione di Pasolini con l'eroe sofocleo. Il film si chiude a Bologna, dove l'*alter ego* pasoliniano muore, proprio sul prato dove la madre l'allattava. [3]

[3] È nota la centralità del rapporto con la madre nella vita di Pasolini. Allora appare significativo che nel *Vangelo secondo Matteo* (1964) il ruolo della Madonna sia assegnato alla madre. Lo stesso ruolo nel *Decameron* (1971) è affidato, in un cammeo, a Silvana Mangano, la Giocasta dell'*Edipo re* e dunque sostituto filmico della madre. Ricca di implicazioni autobiografiche è anche quella sorta di intrusione d'autore, rappresentata dal ruolo del pittore Giotto (per alcuni è invece un allievo) che Pasolini stesso interpreta nel *Decameron*. Il pittore compare a raccordo tra un episodio e l'altro, nella seconda parte del film: emblema della creatività e al tempo stesso demiurgo della narrazione. Un io che si affaccia prepotentemente, rivestendo i panni del personaggio che tiene i fili del racconto, espletando così anche nella finzione filmica la funzione della realtà, quella della regia.

Tentazioni autobiografiche percorrono anche la filmografia di Bernardo Bertolucci, ma restano appena accennate: come in *Prima della rivoluzione* del 1964, dove l'ambientazione parmense e certe problematiche ideologiche sono frutto delle esperienze personali del regista.

L'autore italiano che appare più legato all'autobiografia è sicuramente Nanni Moretti. Sin dalle prime opere Moretti, che dei propri film è anche interprete, mette in scena se stesso e le proprie esperienze di vita: *Io sono un autarchico* del 1976 ed *Ecce Bombo* (1978) raccontano di un gruppo di giovani di sinistra che si muove attorno al personaggio di Michele Apicella (una sorta di *alter ego*, che denuncia il suo autobiografismo nell'uso del cognome materno), diventando tasselli di un ritratto generazionale, completato nel 1981 da *Sogni d'oro*, in cui si affaccia una vena di macabro grottesco, poi meglio sfruttata in *Bianca* (1983), dove Michele Apicella, professore di scuola media e insopportabile moralista, diventa un assassino (versione italiana del dottor Jekyll). Dopo la parentesi di *La messa è finita* (1985)—qui Moretti è Don Giulio— Michele Apicella ritorna in *Palombella rossa* (1989): il personaggio è quello di un dirigente comunista in crisi, ma alla sua definizione contribuiscono elementi autobiografici quali il fatto che gioca a pallanuoto come il regista e che manifesta le tipiche idiosincrasie dell'autore (moralismo, intolleranza, fastidio profondo nei confronti della superficialità e della banalità contemporanea: ne è dimostrazione lo schiaffo dato alla giornalista che pronuncia l'abusata parola *trend*).

Con *Caro diario* (1993) il regista abbandona lo pseudonimo che ha accompagnato i suoi diversi personaggi e diventa Nanni Moretti anche sullo schermo. Già il titolo del film esplicita la struttura scelta: se ciò non bastasse il regista ricorre alla scrittura e alla allusione all'analogo genere letterario. Il primo episodio (*In vespa*) inizia con un particolare della mano di Moretti che scrive, con la sua calligrafia: "Caro diario, c'è una cosa che mi piace fare più di tutte!" Seguono le immagini dell'attore-regista in vespa su una strada alberata di Roma.

In *Caro diario* si realizza una triplice identificazione, tipica del diario: l'autore è il narratore e anche il personaggio principale. Ma non si tratta solo di questo: Moretti trasferisce nelle immagini, che hanno davvero la casualità di un diario, brandelli della sua vita privata, facendo comparire anche la sua compagna Silvia Nono. La vespa lo conduce nei quartieri romani che ama visitare, la macchina da presa esplora la facciata delle case, la sua voce *off* espone idee, pensieri e confessioni. Si confronta con il cinema che odia (l'*horror*) e con quello che ama (*Flashdance*). Con una punta di narcisismo degna di un'autobiografia si proclama uno splendido quarantenne e, a un semaforo, in una scena non priva di valenze comiche, dichiara che apparterrà sempre a una minoranza. L'episodio si chiude con il lirismo dell'ultima perla della collana: la visita al prato di Ostia dove Pasolini è morto. Nella sequenza Moretti si annulla (non fa sentire la sua voce, né compare nell'inquadratura), ma una soggettiva ci permette di adottare il suo punto di vista di fronte allo squallore e all'abbandono di quel luogo. Squallore e abbandono che diventano allegorici della rimozione messa in atto in Italia nei

confronti del pensiero pasoliniano.

Isole, il secondo episodio, è ambientato alle Eolie e altro non è che una sarcastica e irriverente (ma non sempre efficace) presa in giro di luoghi comuni e modi di vita che infastidiscono l'insofferente Moretti. Nel terzo episodio si torna al "privato": il regista è appena riuscito a guarire da una forma tumorale e mette in scena con toni ironici la trafila che è stato costretto a subire solo per comprendere ciò di cui soffriva. *Medici*, si intitola appunto l'episodio: l'uso dell'inderminativo sottolinea il tono di sarcastico disprezzo sotteso a tutte le scene. Nessuno dei medici consultati e nessuno degli esami clinici riuscirà infatti a determinare con precisione il tipo di malattia di cui soffre Moretti. Sarà la consultazione di una diffusa enciclopedia medica (la Garzantina) a risolvere l'enigma e a indicare allo stesso Moretti la giusta diagnosi. Nell'ultima sequenza si ritorna al diario: Moretti scrive seduto a un bar, mentre uno zoom allarga il campo sino a scoprire tutte le medicine che ha dovuto prendere in un anno.

La chiusura sul diario sembra quasi preannunciare la struttura del film seguente: *Aprile* (1998). Se il cinema *underground* già da tempo aveva utilizzato il privato come soggetto,[4] Moretti lo trasferisce nell'ambito del film commerciale: come Brakhage costruisce il film attorno alla gravidanza della sua compagna e alla nascita del figlio Pietro, e fa recitare al suo fianco amici e familiari, ivi compresa la madre.

I fatti della sua vita privata si mescolano con una crisi ideologica e con quella che colpisce la sua ispirazione (come il Fellini di *Otto e mezzo* non riesce a girare un film: [5] un *musical* su un pasticciere trotzkista degli anni Cinquanta). Gli eventi politici scandiscono il racconto, assieme a didascalie che collocano temporalmente la vicenda o che esprimono stati d'animo del protagonista, suddividendo in capitoletti il racconto filmico: si inizia con la vittoria del Polo delle libertà (e dunque dei conservatori guidati da Silvio Berlusconi) alle elezioni del marzo 1994, si continua con quella dell'Ulivo (e dunque della sinistra) nel 1996, contemporanea alla nascita del figlio, con il raduno leghista sul Po del settembre 1996 e, infine, con la morte degli albanesi clandestini al largo di Otranto, a causa delle manovre di una motovedetta militare, nella sanguinosa Pasqua dell'aprile 1997. Le prime esperienze di padre si mischiano ai giudizi sarcastici su una sinistra rappresentata come sempre assente (un'assenza politica, che è, per il regista, anche assenza morale).

[4] Il caso più celebre è quello di Stan Brakhage, che dal 1958 gira una serie di diari, dove racconta momenti della sua vita familiare. In *Loving* (1958) riprende se stesso e la moglie mentre fanno l'amore; in *Window Water Baby Moving* (1959) mette in scena le ultime fasi della gravidanza della moglie e il momento del parto.

[5] Secondo Francesco Casetti, *Otto e mezzo* "funziona probabilmente da film da rovesciare per Moretti, che insegue un cinema opposto a quello di Fellini: un cinema della sottrazione anziché del sovraccarico, teso a scoprire la giustezza del gesto anziché la pienezza delle apparenze" (59).

Le vicende politiche entrano nel film, anche perchè Moretti decide, su suggerimento di un giornalista francese, di girare un documentario sugli strani fatti politici italiani. Anche in questo caso non riesce a procedere con le riprese, distolto com'è da ogni piccolo diversivo (come il latte macchiato che va a bere più volte). La tragedia della "carretta" albanese, nel cui affondamento provocato da una corvetta della Marina italiana perirono 87 immigrati clandestini, lo porta su una desolata spiaggia pugliese. Non c'è nulla da riprendere, ma la solitudine della troupe, con gli attrezzi ancora imballati sul litorale battuto dal vento, e il pesante giudizio dell'attore/regista sul comportamento del governo e dei politici di sinistra (che non si sono fatti vedere) sono assai più significativi di qualsiasi immagine di dolore straziante.

Alla fine Moretti rinuncia a terminare il documentario, ma sembra risolvere la sua crisi iniziando le riprese del *musical*. Quasi sicuramente si tratta di una sequenza immaginaria, che chiude il film allo stesso modo in cui il girotondo ritmato sulle note della musica circense chiudeva *Otto e mezzo,* radunando sul set del film mai girato tutti i personaggi della vita del regista riminese. La troupe di Moretti danza al ritmo di un mambo e costruisce una scena di anomalo *musical* all'italiana.

Diario personale che descrive un momento essenziale della vita di un uomo quale è il divenire padre, *Aprile*, come ogni diario, diventa anche il cannocchiale attraverso cui interpretare un periodo. Del diario possiede la struttura frammentaria, a collana, in cui interviene di tanto in tanto la voce fuori campo del regista che conferisce al racconto filmico l'andamento tipico della confessione diaristica. Nella prima sequenza (che utilizza anche materiale del repertorio televisivo), durante il dialogo che Moretti ha con la madre commentando la vittoria del Polo, la sua voce cambia di tono, diventa assertiva, il tempo cambia dal presente al passato e la cadenza si fa più uniforme, come se si leggessero ad alta voce le pagine di un diario. È il primo avviso allo spettatore sulla struttura del film. Poi, come s'è detto, le vicende private — che per Alberto Crespi agiscono da contrappunto buffo — si mescolano con quelle politiche, vissute però anch'esse sempre come strettamente personali, tanta è la passione che vi si immette. Nulla, ad esempio, è più personale della presumibile soggettiva che inquadra malinconicamente un mare di ombrelli, alla manifestazione milanese del 25 aprile, dopo che Berlusconi aveva vinto le elezioni.

L'esempio di Moretti non è però l'unico nel cinema italiano, anche se da un punto di vista strutturale l'autore è il solo a esibire (sia pure pudicamente) il privato, fino a mostrarsi sullo schermo nei panni di se stesso. Con alcune, parziali, eccezioni: *La vera vita di Antonio H.* (1994) di Enzo Monteleone e *Il caricatore* (1997), in cui Eugenio Cappuccio, Massimo Gaudioso e Fabio Nunziata, oltre a dirigere il film, interpretano se stessi, così come chiunque altro appaia davanti alla macchina da presa.

Il primo film è a rigore una biografia, dato che l'autore (lo sceneggiatore Monteleone, al suo esordio nella regia) non coincide con il protagonista,

impersonato da Alessandro Haber. Ma il film narra, per frammenti, le vicende di un attore in cui è facile riconoscere lo stesso Haber: si tratta dunque di un racconto autobiografico ma solo per quanto riguarda l'interprete, che ritrova al suo fianco, in alcune scene, compagni reali di avventure artistiche e di vita come Giuliana De Sio. L'autobiografia si intreccia con la finzione, in un *puzzle* autoironico, che a volte ricorre alla testimonianza (di altri attori, come Mastroianni, o registi) per avvalorare l'autenticità del racconto.

Altra variante dell'autobiografia nel cinema italiano degli ultimi due decenni è *Il caricatore*. In 14 capitoletti (più un prologo e un epilogo) Eugenio Cappuccio, Massimo Gaudioso e Fabio Nunziata raccontano dei loro tentativi di girare un film, dopo aver vinto in un concorso un caricatore di pellicola. La caratteristica strutturale della frammentarietà è ordinata dalla divisione in capitoli, ognuno dei quali viene introdotto da un titolo. Sul filo dell'ironia i tre registi esordienti raccontano le vicissitudini di chi in Italia si muova all'interno della produzione indipendente, con ammiccamenti cinefili (tra cui vale la pena forse di annoverare anche la scelta di usare la pellicola in bianco e nero) e generazionali. Se di Moretti condividono le atmosfere del film fatto in casa, Cappuccio, Gaudioso e Nunziata divergono però nella messa in scena del privato che nel *Caricatore* non sfiora neppure l'ambito familiare o sentimentale, rimanendo in superficie o rifugiandosi nel grottesco. Una battuta del film, in particolare, sembra sintetizzare la poetica che presiede la narrazione: "Le storie ci sono, il vero cinema è la vita".

Carlo Verdone, nel 1992, aveva ripreso in *Al lupo, al lupo* vicende autobiografiche, immergendole però in una cornice immaginaria e nascondendosi dietro la *silhouette* di un *disc-jockey*, che come lui ha una sorella, un fratello e un padre dal nome Mario. Ma al di là di questi dati esteriori (e della vicenda centrale della ricerca del padre, allusione alla perdita generazionale della figura paterna), nulla resta delle caratteristiche che possono collocare il film all'interno della categoria diario cinematografico, meno che mai la frammentazione finora individuata come elemento base di riconoscimento.

Esistono poi altri film, che del diario possiedono la struttura ma in cui non c'è traccia di autobiografia. In questa categoria, ad esempio, vanno collocati i film di Leonardo Pieraccioni, *Il ciclone* soprattutto, noto in Italia per aver raggiunto la testa del *box-office* nel 1997, battendo gli invicibili prodotti statunitensi e diventando un fenomeno di costume. Il film racconta le vicende di un giovane ragioniere, interpretato dallo stesso Pieraccioni (un comico proveniente dai cabaret toscani), con l'andamento frammentato del diario, procedendo per episodi e affidando il filo delle vicende alla voce fuori campo del protagonista, che racconta in prima persona l'estate in cui la sua vita è cambiata grazie all'arrivo nella fattoria del padre di un gruppo di ballerine di flamenco. Lo stesso schema, con minor efficacia, presiede a *Fuochi d'artificio* (1998), in cui l'attore/regista propone una variante del personaggio che altro non è se non il suo *alter ego*.

Un tale tipo di struttura frammentaria, a diario o fintamente autobiografica, sembra essere privilegiata dalla commedia cinematografica italiana degli anni

Novanta, che forse trova in questo genere di racconto anche il rimedio alla diffusa incapacità di organizzare le sue storie. O forse i giovani registi e sceneggiatori, impegnati a raccontare le proprie storie di giovani, nel registro diaristico trovano l'espressione giusta per narrare vicende cui sono intimamente legati. Anche se poi non rispettano completamente le norme del genere.

Così come non le rispetta un regista italiano della vecchia generazione, Marco Ferreri, in un suo film del 1993, *Diario di un vizio*. Eppure tributa un singolare omaggio—surreale e malinconico—al diario, cogliendone più di ogni altro il valore di testimonianza dell'esserci. Protagonista del film è Benito, un miserabile rappresentante di detersivi, interpretato da Jerry Calà, un comico fino ad allora sfruttato solo dal cinema più corrivo. Benito trova consolazione alla sua solitudine e allo squallore della sua vita, scrivendo quasi maniacalmente un diario, che correda di fotografie, ritagli di giornali e disegni. Le pagine di questo diario a tratti invadono lo schermo, sostituendosi alle sequenze che, ancora una volta nel cinema di Ferreri, disnarrano, ovvero frantumano la continuità del racconto classico. La fissità della pagina rimpiazza il movimento, quasi a sottolineare la centralità che nella vicenda ha la scrittura del diario, rispetto alla vita realmente vissuta.

Alla fine del film, emblematicamente, il personaggio vivrà sullo schermo solo attraverso le pagine del suo diario, letto ad alta voce da uno degli imbianchini impegnati a ridipingere la camera della pensione in cui alloggiava.

Università di Bologna

Opere citate

Barthes R., *Le Bruissement de la langue: essais critiques IV*, Parigi, Editions du Seuil, 1984.

Battistini A., *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Bruss E.W., *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, a c. di J. Olney, Princeton, Princeton University Press, 1980, 296-320.

Casetti F., *Il punto di vista di Francesco Casetti,* "Drammaturgia. Quaderno 1998" (1998), 58-62.

Chatman S., *Storia e discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981.

Corti M., *Introduzione* a Flaiano E., *Opere: scritti postumi*, a c. di M. Corti e A. Longoni, Milano, Bompiani, 1988, pp. I-XIII.

Crespi A., *Aprile*, "L'Unità" (27 marzo 1998):6.

De Man P., *The Rhetoric of Romanticism,* New York, Columbia University Press, 1984.

Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Parigi, Editions du Seuil, 1975

_____, *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias,* Parigi, Editions du Seuil, 1980.

_____, *Cher cahier, témoignages sur le journal personnel*, Parigi, Gallimard, 1989.

Nysenholc A., a c. di, *L'Écriture du je au cinéma*, "Revue belge du cinéma", n. 19 (1987).

Simone Marchesi

Accumulazione e sviluppo: il movimento della narrazione in *Caro diario*

"Io non ho mai nascosto la costruzione, l'artificio."
(Nanni Moretti, in Buttafava 108)

Tra le dichiarazioni rilasciate da Nanni Moretti nei mesi immediatamente successivi all'uscita di *Caro diario* (1993), una delle più frequentemente ripetute riguarda la forma della narrazione utilizzata nei suoi due ultimi lungometraggi: "A proposito della libertà narrativa [di *Caro diario*], c'era già in *Palombella rossa* un desiderio di rifiutare le caselle abituali di una sceneggiatura standard, un desiderio di raccontare delle storie in maniera un po' più libera" (Saada 55).[1] *Caro diario* testimonia in effetti una libertà narrativa che non ha precedenti nel cinema di Moretti, presentandosi come una serie di frammenti-episodi solo labilmente connessi fra loro. Certamente, tanto la divisione in più blocchi narrativi quanto l'articolazione interna di ognuno di essi non sono ad un primo sguardo una novità assoluta. Esse possono ricordare la frammentazione "fumettistica" della narrazione, la costruzione degli intrecci "per gag", che alcuni critici hanno di volta in volta riconosciuto come una delle marche stilistiche (o dei limiti) del suo cinema.[2] Nel caso di *Caro diario*, tuttavia, Moretti ha ragione a sottolineare la novità della sua tecnica narrativa. Insieme a *Palombella rossa* (1989), *Caro diario* racconta la sua storia in maniera diversa.

Avvicinandosi coerentemente con il suo titolo alla discontinuità della scrittura diaristica, il film offre una serie di episodi, organizzati in tre capitoli, "In Vespa", "Isole" e "Medici", che vengono scanditi da un'alternanza di incontri, spostamenti, riflessioni isolate. Nel primo capitolo, il lungo

[1] Riguardo all'esperimento di *Caro diario* si vedano Porton e Ellickson 14. Cfr. anche Marsolais, per cui in tutto il primo episodio "Moretti vive un momento d'intensa libertà che si esprime già nel clima di libertà narrativa" (37). Cfr. anche l'intervista con Jean Gili: "Diciamo che in "In Vespa" c'è l'insoddisfazione di fronte ad una maniera tradizionale di raccontare, un'insoddisfazione che era già presente in *Palombella rossa*, con la volontà di raccontare più liberamente. . . . Sono un po' insoddisfatto del modo tradizionale di raccontare" (10). Tutte le traduzioni da testi in lingua straniera sono mie.

[2] Sullo stile narrativo dei primi film di Moretti si veda l'Antologia Critica pubblicata in Floris (*Io sono un autarchico* 139; *Ecce bombo* 151; *Bianca* 164; *Palombella rossa* 188 e 193) e lo studio introduttivo di De Bernardinis.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

vagabondaggio del protagonista si traduce visivamente in un movimento incessante attraverso una Roma estiva, liberata dalle automobili, un movimento che viene interrotto solo da incontri episodici. Il protagonista si confronta con il cinema prima (la visione di due film e la vagheggiata crisi di coscienza del critico), poi con il ballo (un gruppo di ballerini in un parco e Jennifer Beals), e quindi con le case romane (le lunghe carrellate sulle facciate, la scusa dei sopralluoghi che permette di vederne gli interni, le fantasie di ristrutturare appartamenti non in vendita). L'ultimo episodio, che chiude il capitolo su di una nota elegiaca, è l'incontro silenzioso con la memoria di Pasolini. Per tutto il capitolo l'accento cade più sul percorso seguito da Nanni che sulla meta del viaggio. Anche qui il monumento che segna il luogo in cui fu ucciso Pasolini funziona più come l'occasione che dà vita ad una sequenza dalla perfetta fluidità che come la tappa finale di un pellegrinaggio.

Non diversamente da "In Vespa", anche il secondo capitolo, "Isole", è costruito lungo l'asse narrativo del viaggio e segue gli spostamenti di Nanni da un'isola all'altra, alla perenne ricerca di un po' di concentrazione per lavorare al suo prossimo film. Con lui stavolta c'è Gerardo, l'amico intellettuale che si è ritirato da undici anni nella pace delle Eolie a studiare l'Ulisse di Joyce e che dichiara in apertura il suo assoluto rifiuto della televisione. In "Isole" gli spostamenti sono narrati in brevi scene di raccordo e maggiore spazio è dato all'esperienza delle isole ed agli incontri con i loro abitanti. Nel capitolo sono riconoscibili di nuovo più episodi, legati ciascuno ad un particolare della terra toccata dai due compagni di strada. Lipari è assediata da un traffico che evoca per contrappasso la tranquillità degli episodi romani del primo capitolo. Salina è tiranneggiata dai figli unici, che controllano la vita di genitori imbevuti di teorie pedagogiche e (perciò?) incapaci di educare i propri bambini. Stromboli è rappresentata da un sindaco ossessionato dall'estetica e dalla politica del rinnovamento a tutti i costi, che sogna di chiamare Vittorio Storaro come direttore della fotografia per i tramonti dell'isola. Panarea ostenta il trionfo dell'imbecillità e del cattivo gusto. Alicudi è l'isola più isola, l'eremo eletto da chi, come Lucio, un intellettuale che vuole espiare con l'ascesi l'eccessivo successo di un suo libro, odia il narcisismo, ma finisce per praticarne una delle forme più estreme. Da ogni incontro con le isole, di volta in volta delusi o repulsi, Nanni e Gerardo finiscono per fuggire senza aver concluso niente. Il primo non è riuscito a lavorare alla sceneggiatura del proprio film e a dare ordine ai ritagli di giornale che porta con sé; il secondo ha solo scoperto il potere seduttivo della televisione e se ne è lasciato prendere.

Anche l'ultimo capitolo di *Caro diario* si presenta come una somma di episodi scanditi dagli incontri con i diversi medici, le ripetute visite, le terapie. La narrazione segue da vicino l'itinerario attraverso i sintomi della malattia, manifestatasi prima come un semplice prurito, poi man mano aggravata dall'insonnia e dal dimagrimento ed infine complicata da una tosse che sarà il segno determinante per scoprirne la natura. Tutti i frammenti della vicenda

servono a documentare il percorso labirintico attraverso la malattia, oscura fino alla fine. Il film registra il dipanarsi della vicenda: gli spostamenti da un medico all'altro (da una clinica ad un ospedale, dallo studio di uno specialista al centro di medicina cinese), le diagnosi sbagliate che si susseguono l'una all'altra (identificando la malattia con una dermatite, un'allergia, un disturbo psicosomatico, un carcinoma), le ricette conservate scrupolosamente, i medicinali inutili. Il risultato della precisione analitica non è, comunque, il raggiungimento di un ordine. Il capitolo resta un percorso tra eventi discreti, tra i dati di una realtà che sembra sfuggire ad ogni definizione, ad ogni diagnosi. È significativo della volontà di impedire alla narrazione di trasformarsi nel resoconto di una progressiva scoperta il fatto che, una volta riconosciuta la vera natura della malattia di Nanni, una volta imboccata la strada terapeutica giusta, il film abbandoni la narrazione diretta. È il protagonista, sdraiato sul lettino di una TAC, che racconta, in uno dei non rari "a parte" del film, la conclusione della vicenda. All'intervento chirurgico, alla biopsia e alla cura il capitolo dedica un sommario narrativo, che lascia intatto il senso di disorientamento generato dagli episodi che lo precedono.

Negli episodi passati in rassegna è già possibile intravedere la struttura del modello narrativo di *Caro diario*: una programmatica discontinuità tra i frammenti della narrazione, alla quale corrisponde anche l'assenza di una risoluzione della vicenda. Moretti raccoglie frammenti biografici, impressioni e riflessioni, senza mai cedere alla tentazione di trasformare la somma delle esperienze in un discorso coerente o in una ricostruzione storica degli elementi che lo compongono. Il film non impone alcun significato agli eventi che registra e si mantiene entro i limiti della constatazione che essi sono accaduti. Ognuno dei diversi incontri con luoghi e persone che avvengono durante le passeggiate in Vespa, i cinque approdi nella micro-odissea delle Eolie, come anche le "stazioni" del laicissimo itinerario attraverso i segni della malattia[3] restano frammenti autonomi, simili, in questa loro autonomia, ai ritagli di giornale o agli appunti in 16mm., che formano il pre-testo del film e la cui indipendenza il racconto non è disposto a sacrificare. Il regista stesso sottolinea che tutto il film può essere letto come la narrazione di eventi discontinui, un movimento da un'isola all'altra: "*Caro diario* è anche un film sui viaggi, per i quartieri, o da un medico a l'altro, o piuttosto un film sulle isole, le isole dei quartieri di Roma. Le isole Eolie sono l'una diversa dall'altra, ma ci sono anche le isole dei medici, perché ciascun medico vive sulla *sua* isola, sul suo sapere, la sua propria

[3] La definizione del terzo capitolo come di "un calvario, le cui stazioni si identificano con le unità sanitarie locali, gli ospedali, le cliniche, in un crescendo freddamente angoscioso" è di Maisetti (49).

specialità, geloso della sua ricetta... diversa da quella degli altri" (Saada 56).[4] Moretti organizza, dunque, la narrazione in modo tale che lo spettatore percepisca il testo filmico come la libera trascrizione di una somma di esperienze irrelate.[5]

Eppure il film narra *una* storia. Il senso di frammentazione dell'esperienza, di accumulo di materiali narrativi discontinui è bilanciato sia dalla continua presenza sullo schermo del protagonista, sia dalla fluidità dei passaggi da un episodio all'altro. È proprio in funzione della continuità narrativa che il regista combina con la raccolta del materiale frammentario la sua disposizione lungo direttrici non lineari. Il risultato di questa dialettica tra accumulazione e sviluppo è lo svolgimento organico della vicenda tanto al livello dell'organizzazione strutturale del film quanto nel montaggio di scene particolari. Scegliendo di rispettare la dinamica dello sviluppo organico e la vitalità dell'esistenza, Moretti elude il modello di una causalità ricostruita a posteriori e di una semplice successione cronologica. Il film è la relazione di un tortuoso viaggio attraverso due anni di vita, trascritto nella sua complessità e nella sua irriducibile realtà.[6] Anche la conclusione del film, in cui il regista enuncia ironicamente quanto ha imparato dalla sua esperienza, che, cioè, "prima di colazione fa bene bere un bicchiere d'acqua", non è il punto in cui la comunicazione si arresta ed il "significato" del film diviene chiaro. Essa funziona piuttosto come il prologo logico al film. L'esperienza della malattia è solo la premessa necessaria per l'acquisizione di quello sguardo non astrattamente morale, ma profondamente partecipe alla realtà che anima *Caro diario*.[7] Fin qui si è individuata la

[4] Cfr. anche Gili (12). Sull'abitudine a prendere appunti cinematografici e sull'origine del segmento della chemioterapia che apre il terzo capitolo, lo stesso Moretti rivela: "Mi guardo attorno, prendo tanti appunti, anche con la cinepresa a 16 mm. Metto da parte tanti ritagli, articoli di giornali, testimonianze, documenti sulla realtà italiana. A volte me ne servo, a volte no" (Comuzio 63).

[5] Sono d'accordo con Marcus quando parla di un "linguaggio cinematografico puramente espressivo" a proposito di *Caro diario* e specifica che la scrittura del film è "impressionistica, paratattica, spontanea, priva di qualsiasi principio strutturante che la vincolerebbe ad un sistema di significato preordinato" (238). Il film può essere considerato, per la volontà programmatica di non sottoporre l'immagine ad alcun controllo linguistico o ideologico, la migliore risposta di Moretti alle critiche di povertà di stile mossegli a proposito di *Palombella rossa* da Walter Bruno (1990, 5-6).

[6] Sul tema dell'oggettività dello sguardo in *Caro diario* Philippon scrive: "il film . . . mi sembra . . . almeno nei suoi due primi capitoli profondamente rosselliniano. *In Vespa* è, per una gran parte, costituito di momenti di pura contemplazione del mondo" (66). Cfr. anche i riferimenti alla poetica del pedinamento di Zavattini o al concetto di camera-stilo in Adagio (51).

[7] Per la definizione del cinema di Moretti come di uno "sguardo morale" sulla realtà si veda l'analisi di Toubiana (21). Di "osmosi con la vita" parla Lalanne (16), così come

costruzione dell'intreccio del film nella combinazione di accumulazione e sviluppo. Il primo dato da sottolineare è che gli episodi sono disposti all'interno dei capitoli come gli elementi di un elenco. Ogni episodio si accosta all'altro più come una tessera indipendente di un mosaico che come un momento di una narrazione che abbia, aristotelicamente, un inizio, un centro ed una fine. In *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Francesco Orlando dà una rapida definizione dell'effetto semantico della costante formale dell'elenco, la figura che Spitzer aveva definito "enumerazione caotica": "In qualunque caso un elenco ammucchia verbalmente gli oggetti uno accanto all'altro, uno sopra l'altro, uno in alternativa immediata all'altro, facendo di tutti gli altri oggetti l'unico prossimo contesto accordato a ciascuno" (5).[8] È proprio l'assenza di un contesto, di un principio ordinatore astratto e più alto in grado rispetto alla pura presenza degli oggetti inclusi in un elenco che caratterizza gli elenchi di Moretti e li avvicina a quelli studiati da Orlando. Come vedremo, infatti, l'impressione di frammentarietà e di accumulo, che si ricava dall'analisi della struttura generale del film, è rafforzata dalla presenza, in tutti i capitoli, di segmenti di testo costruiti sulla base della costante formale, che confermano l'intenzionale assenza da *Caro diario* di un ordine imposto dall'esterno alla registrazione dell'esperienza.

Un primo esempio dello spazio che il film riserva agli elenchi ed alla accumulazione di dati di realtà non immediatamente omogenei (e, quando anche omogenei, comunque non ordinati) si ha con la lunga carrellata delle facciate delle case romane nel capitolo "In Vespa": si susseguono, senza alcun rapporto tra loro, le immagini dei quartieri della Garbatella, di Casal Palocco, di Monteverde. De Bernardinis coglie la natura della scelta stilistica di Moretti quando commenta: "Le traiettorie della macchina da presa che accompagna Nanni lungo il tragitto del suo diario pur rimanendo preferibilmente fissa, a terra come sul camera-car, sono comunque *orizzontali*: il cinema fronteggia i dati che si manifestano davanti a lui lasciando loro lo spazio necessario per filmare il nucleo enigmatico delle loro rispettive realtà" (131). L'effetto di queste inquadrature è duplice: da un lato, come vedremo in seguito, il diario di Moretti si apre alla registrazione oggettiva, fattuale, libera da pregiudiziali estetiche o ideologiche, della realtà della città; dall'altro la panoramica sulle case romane stabilisce il ruolo narrativo che l'accumulazione è chiamata a sostenere

Valot (14) sottotitola la sua recensione al film *Espaces vitaux*. È forse troppo rigida la contrapposizione tra "un accordo profondo . . . con il mondo e le cose, allo stesso tempo un disaccordo profondo, mantenuto con la società, gli esseri", che Revault D'Allonnes considera il meccanismo centrale del film (111).

[8] Per ulteriori note sulla costante formale dell'elenco si vedano anche le pagine 21-57.

nell'architettura del film.[9]

Una simile soluzione narrativa, sostanzialmente analoga alla dinamica tra accumulazione e presentazione non lineare del materiale narrativo, è adottata nel secondo capitolo, nel movimento incessante tra le isole dell'Arcipelago delle Eolie e nella serie di incontri che Nanni e Gerardo hanno con i rappresentanti di un'umanità atomizzata, dominata da piccole ossessioni quotidiane. L'automobile a Lipari, i figli unici a Salina, il divertimento a Panarea, lo sviluppo sostenibile a Stromboli, l'odio per il narcisismo ad Alicudi si trasformano, una volta poste sotto la lente della satira, nella passione dominante degli abitanti di ciascuna isola e divengono il testimone dell'assurdità delle futili follie dalle quali gli isolani si lasciano possedere. In "Isole" si trovano accumulati cinque episodi, cinque isole, cinque caratteri classicamente monomaniaci.[10]

A rafforzare l'impressione di discontinuità comunicata dagli episodi del capitolo, vero e proprio catalogo delle idiosincrasie di una società maniacale guardata con ironica distanza, Moretti affianca due scene la cui irresistibile carica satirica riposa sulla costante formale dell'elenco. Coerente con la struttura del film appare, durante l'episodio dell' "ora del lupo" a Salina, la lista dei libri letti dai genitori di Daniele nei dodici anni che hanno passato in casa a crescere il loro assolutamente unico figlio. Le letture serali vanno da Von Kleist a Hegel e Spinoza, da Tozzi a Senofonte, a Svevo, Erodoto e Tacito ("Tutto Tacito: Tacito, tutto!", si fanno eco i due lettori); toccano sia Sant'Agostino che la triade Delfini, Meneghello e Capitini; si soffermano su Cicerone ("letto e riletto"), Rousseau e Leibniz per culminare in Wittgenstein. È un catalogo che resiste a qualsiasi tentativo di ordinamento, a qualsiasi "Dewey" che possa controllarne la varietà: autori di teatro, narrativa e filosofia convivono in questo canone di classici, che rimbalza attraverso il tempo e le tradizioni nazionali, con scrittori le cui opere si trovano nelle sezioni delle biblioteche dedicate alla storia o alla religione. L'unica caratteristica che accomuna tutti gli autori nominati nell'elenco, ma si tratta più di un espediente per aumentare il dosaggio satirico della scena che di un vero e proprio principio ordinatore, sembra essere la vastità della loro produzione. Non è impresa da poco leggere, infatti, "tutto Senofonte" o "tutto Tacito", così come appare impresa a metà tra la impossibilità e l'inutilità affrontare più di una volta la lettura dell'intero corpus di scritti a firma di

[9] Per il rapporto tra Moretti e le "dichiarazioni ideologiche" si veda l'intervista rilasciata a Gili: "Dire: 'Mi troverò sempre *a mio agio* con una minoranza' non è un atteggiamento ideologico, ma istintivo, un atteggiamento più personale, meno ideologico. . . . Non so tuttavia se, per questo, esso sia meno politico. Ad ogni modo, non è una dichiarazione di principio, ma una indicazione di fatto, la constatazione di un fatto" (14).

[10] Accennando alla matrice classica della satira di Moretti, Illetschko giunge a fare i nomi di Orazio e Giovenale (22).

Cicerone.

Non troppo diverso da questo, nell'eterogeneità del materiale che raccoglie, è anche il catalogo degli strani "ingredienti" delle serate in programma a Panarea (vere e proprie feste, si vanta la protagonista dell'incontro, "in omaggio al cattivo gusto"), che due allibiti Nanni e Gerardo si sentono recitare appena mettono piede sull'isola. I due elenchi, quello dei libri (letti tutti, anche Wittgenstein, per passare il tempo, quasi si trattasse di letteratura d'evasione) e questo che allinea le punte paradossali di un nuovo gusto decadente, sembrano richiamarsi a vicenda. Il secondo, in particolare, finisce per proiettare una luce di inautenticità anche sulle esperienze di lettura del primo. Al catalogo delle letture onnivore dei genitori unici di Salina rispondono a Panarea "un elefante bianco per una cena esotica, un fotografo sorprendente per un matrimonio, un Watusso per animare una serata mondana". Alla varietà dell'inventiva dello "studio" nell'organizzare "cocktail, cene d'affari, viaggi, ambientazioni", si adeguano anche gli ultimi quattro elementi, le virtù cardinali per una perfetta vita mondana: "idee, creatività, atmosfere, contatti". È pertinente qui la definizione di *Kitsch* che dà Orlando come di "inautenticità o sospesa prova di autenticità dell'esperienza, basso costo intellettuale se non morale della ricontestualizzazione. Occasioni in cui un non-vissuto si spaccia, con credula o presuntuosa comodità, quale vissuto" (228).

Nonostante il tono del terzo capitolo sia in generale molto diverso da quello di "In Vespa" e di "Isole", anche la narrazione di "Medici" presenta, a livello strutturale, un analogo rapporto dinamico tra la componente dell'accumulazione e quella della disposizione non lineare del materiale. È fortissimo, infatti, il senso di ripetitività che si ricava dall'ultima mezz'ora del film. Ci sono almeno sette "primi incontri" con figure di medici,[11] tre diverse filosofie mediche (la medicina occidentale, la medicina naturale e quella tradizionale orientale), ma c'è soprattutto, lo abbiamo accennato, una serie praticamente infinita ed assurda di ricette che Nanni ha accumulato nell'arco di un anno. Accanto ai più brevi elenchi di medicinali e alle dettagliate posologie che il diario cinematografico riporta fedelmente all'apertura di ogni episodio, troviamo anche due momenti dedicati all'esposizione di due elenchi di elementi omogenei, quello delle allergie e quello dei medicinali acquistati in farmacia, che danno origine a due

[11] In realtà, gli incontri di Nanni con i medici nel terzo capitolo sono otto, se si conta anche quello con la riflessologa, che non si comporta diversamente dagli altri personaggi, presunti detentori della scienza dell'uomo. Anche lei finisce, infatti, per formulare una diagnosi e prescrivere una cura (evitare i cibi rossi, fare impacchi di foglie di cavolo o bagni di crusca), che si rivela — come ogni altra — non meno ciecamente sicura dei propri presupposti che deludente e inutile.

casi di accumulazione particolarmente insistita.[12] In entrambi i passaggi, allo spettatore, che già conosce la diagnosi corretta della malattia, le serie costruite da una impassibile voce del protagonista si rivelano per quello che sono: niente più che una litania consolatoria, un tentativo (destinato a fallire perché aprioristico) di imporre un ordine alla realtà della malattia.

Come per le medicine (pastiglie, fiale, shampoo, creme), ai cui nomi non si associa alcun significato, ma che *dovrebbero* essere parte di un insieme coerente, di una strategia di cura, anche per i cibi esiste un tentativo di trovare una coerenza sostanziale nell'elencarli. In entrambi i casi, tuttavia, i tentativi di dare un senso agli elenchi sono frustrati: le medicine hanno effetti contrari l'una all'altra. Nanni, ad esempio, scoprirà ben presto, leggendo i foglietti illustrativi allegati ai medicinali, l'assurdità di prescrivere un antiemorragico insieme ad un farmaco che aiuta la circolazione. Così anche il catalogo dei cibi proibiti sembra organizzarsi in categorie sfuggenti. Oltre ai "grandi gruppi: latte e derivati, noci e semi, pesce, carne di maiale", i cibi specifici che dovrà evitare sono, nelle parole di Nanni: "Mais, orzo, avena, aglio, cipolle, senape, mandorle, fagioli, soia, piselli, fave, ceci, prezzemolo, carciofi, lattuga, tè, olio di lino, luppolo, pepe, castagne, salmone, sardine, tonno, latto-albumina di mucca, caseina di mucca, caseina di capra, gruviera, gorgonzola, parmigiano, provolone, formaggio olandese e suini".

L'elenco non è interessante solo da un punto di vista formale. Come già le medicine prescritte dal "Principe dei dermatologi", anche la lista delle allergie alimentari, con il suo ordine apparente, costituisce un tentativo di imporre, senza ascoltare con attenzione il linguaggio dei sintomi, una definizione alla malattia e alla persona di Nanni. La prossimità strutturale di questo passaggio all'elenco caotico di "mi piace/non mi piace", che costituisce uno dei capitoli centrali dell'esperimento autobiografico di Roland Barthes, evoca un rapporto, forse preterintenzionale ma degno comunque di nota, tra i due testi. Barthes, subito dopo aver dato due lunghe liste delle sue idiosincrasie in positivo ed in negativo, scrive: "*Mi piace/non mi piace*: questo non ha alcuna importanza per nessuno; questo, apparentemente, non ha senso. Eppure questo vuol dire *il mio corpo non è identico al vostro*. È così che in questa schiuma anarchica di gusti e disgusti ... si disegna a poco a poco la figura di un enigma corporeo, che richiede una risposta fatta di complicità o di irritazione" (121). I due passi hanno in comune la presenza di due serie caotiche usate come strumento di definizione dell'io e l'assenza di un principio ordinatore per gli elenchi che presentano. Accanto a

[12] È questo uno dei due elementi ripresi in *Aprile* (1998), con la scena (nel capitolo "Marzo 1996. Le elezioni") dell'acquisto delle riviste in edicola. L'altro elemento in comune fra i due film si trova nel capitolo finale di *Aprile* con l'ultima gita in Vespa al teatro di posa, durante la quale Nanni si libera dei ritagli di giornale. Entrambe funzionano come citazioni precise dal primo capitolo di *Caro diario*.

queste, hanno in comune anche lo scopo più generale di testimoniare il rifiuto di qualsiasi ricostruzione *a priori* dell'esistenza, la sfiducia nella possibilità di narrare linearmente la "storia" di un individuo.[13]

Con la componente dell'elenco, la narrazione di *Caro diario* combina la disposizione non rettilinea ma curva del materiale. La componente dello sviluppo è più specificamente filmica di quanto lo fosse l'accumulazione. In un saggio del 1934 Ejzenstejn offre la più coerente definizione dello sviluppo come il meccanismo che regola ogni movimento che progredisca non linearmente, ma attraverso un continuo ritorno su se stesso (90). Graficamente lo sviluppo può essere rappresentato, nella sua forma più elementare, attraverso una linea curva, che è il modulo di base tanto della linea serpentina quanto della figura della spirale. La serpentina e la spirale sono le forme in cui, nella natura e spesso nell'arte, il principio dello sviluppo si manifesta. Secondo Ejzenstejn, la curva "è di per se stessa significativa, rappresentando una 'immagine' grafica di uno dei processi essenziali della formazione e del movimento in un ordine naturale" (91). A livello concettuale, il movimento governato dal principio dello sviluppo si oppone al moto rettilineo come un dato di realtà naturale si oppone alla sua schematizzazione, alla sua formalizzazione geometrica e razionale. Ejzenstejn fornisce le coordinate culturali (e antropologiche) del principio dello sviluppo organico e lo applica tanto alla costruzione di movimenti di scena quanto alla ideazione e realizzazione del montaggio di un film, rendendolo parte della sua strategia comunicativa.[14]

In *Caro diario* la lezione di Ejzenstejn ha lasciato una traccia a livello di macrofigure e di singole sequenze. A livello macroscopico, il primo elemento ad essere organizzato lungo una linea ondulata è la narrazione degli episodi. La struttura generale del film sconvolge l'ordine geometrico di ogni ricostruzione logica o cronologica dei fatti, invertendo l'ordine naturale delle vicende liminali che racconta. La malattia è, a livello di fabula e di tono, antecedente alla sezione estiva delle passeggiate in Vespa: l'ordine degli episodi a livello di racconto è

13 Thierry Jousse indica una direzione di ricerca simile a questa già per *Palombella rossa*: "Penso a due traiettorie fuori dal cinema, quelle di Barthes e di Foucault. Verso la fine degli anni '70, entrambi hanno rimesso in circolazione gli affetti, il desiderio, l'autobiografia, l'etica. Molti hanno visto in ciò niente più che un semplice ritorno al soggetto. Si trattava di fatto di una via per uscire da una situazione d'impasse, quella della modernità" (1989, 43).

14 Si vedano in particolare le pagine 101-03. Si noti come neppure il motivo del ballo in *Caro diario* sia estraneo al saggio di Ejzenstejn. Sfruttando le osservazioni di Hogarth intorno ai tracciati di alcune figure del minuetto, Ejzenstejn sottolinea la presenza della linea curva nella forma artistica della danza. Sul ruolo del ballo nel primo capitolo di *Caro diario* cfr. Adagio, che descrive il movimento di "In Vespa" come "una danza degli occhi e della mente" (52). Anche Tournes nota che, nella prima scena di "In Vespa", "Moretti è inquadrato da dietro, come in una danza in motoretta" (38).

"In Vespa"-"Medici", a livello di storia è "Medici"-"In Vespa". La cronologia si ricava dalle stesse dichiarazioni di Moretti:

> Ho girato prima l'episodio del mio girovagare in Vespa per dare subito il tono al film, e per ultimo quello dei medici, ma nella mia vita privata la concatenazione dei fatti va all'opposto: prima c'è stata l'esperienza (stressante, come minimo) delle mie cure mediche, dopo la quale mi sono sentito rassicurato e rinvigorito, pieno di curiosità e di voglia di guardarmi intorno, insomma l'atteggiamento che regge il primo episodio del film.
>
> (Comuzio 62)[15]

Se passiamo dal livello delle macrostrutture a quello della microfiguralità, *Caro diario* presenta uno sviluppo non meno lineare della narrazione. Nel capitolo "In Vespa", Moretti inscrive la stessa figura curvilinea: all'itinerario dalla Garbatella al ponte di corso Francia, da Spinaceto a Casal Palocco (una serpentina che attraversa la mappa della città) risponde anche la topografia di ogni quartiere (il movimento del protagonista lungo i tracciati sinuosi delle strade). Nel primo capitolo, i movimenti della macchina che riprendono il corpo di Nanni obbediscono prevalentemente alla logica dello sviluppo curvilineo. Dovendo narrare un capitolo della propria esistenza posto fin dall'inizio sotto il segno del principio del piacere ("c'è una cosa che mi piace fare più di tutte" sono le parole con cui si apre il film), un capitolo in cui il movimento non è mai subordinato al raggiungimento di una meta, anche i movimenti della macchina si fanno curvilinei e assecondano i tornanti delle strade della periferia romana.

Non è un caso, quindi, che dalla *flânerie* di Moretti il centro storico e turistico della città sia rigorosamente escluso.[16] Il motivo di questa idiosincratica scelta è da ricercarsi in due direzioni: da una parte, la città decentrata è il luogo in cui è possibile distendere la narrazione su linee curve, più "naturali" ed in sintonia con l'andamento del film. Solo al di fuori della retorica urbanistica della linearità a tutti i costi, di cui via dei Fori imperiali e via della Conciliazione sono gli esempi più chiari, la città sembra aver vissuto uno sviluppo organico che è l'equivalente, una volta trasposto nel film, del senso di

[15] Una dichiarazione analoga in Saada: "Nella mia vita, da un punto di vista cronologico, in realtà è il terzo capitolo che è arrivato per primo, quello di "Medici", ed in seguito quel sentimento, non si può parlare propriamente di gioia, ma piuttosto di curiosità intorno alla realtà, che si trova nella prima parte. Ma fin dall'inizio, sapevo che i capitoli sarebbero stati disposti in questo ordine e che "Medici" avrebbe chiuso il film perché la fine di "Medici" è la fine del film" (58).

[16] Valot commenta: "Deambulazione-carrellata anti-turistica che ci conduce a vagare da quartieri residenziali a quartieri operai per terminare alla spiaggia dove fu assassinato Pasolini, una visita guidata eminentemente soggettiva, punteggiata di incontri . . . non meno furtivi che bizzarri" (14).

piena adesione all'esistenza di cui Moretti è in cerca. D'altra parte, il secondo motivo che determina l'esclusione del centro di Roma dal tessuto del film è che il significato storico, associato agli oggetti e all'architettura del centro della città, è già fissato da una retorica altrettanto lineare e non meno ideologicamente compatta di quella urbanistica. Mi riferisco all'immagine della città, costruita dalla letteratura, dall'architettura e dal cinema stesso, che fa di Roma la capitale di uno stato la cui identità millenaria passa attraverso una pretesa continuità ed un lineare progresso dalla Roma imperiale a quella contemporanea. La periferia (o comunque il non-centro) della città è, al contrario, un luogo i cui significati storici devono ancora essere stabiliti, un luogo che resiste all'immediata riduzione a significante di un discorso ideologico e politico che gli è estraneo. Fuori dal centro di Roma, la città ha ancora la possibilità di scrivere, da sola, la propria "Storia". La rimozione del centro della città dalla narrazione del primo capitolo è dovuta, insomma, alla necessità di mantenere il film all'interno di un tono oggettivo, di evitare sia la retorica del progresso di marca conservatrice sia la denuncia, non meno ideologica, dell'architettura e dell'urbanistica del potere.[17]

Anche l'elenco più serrato e perfettamente ritmato dei quartieri, l'embrione del "film solo di case" che Nanni vagheggia e Moretti subito realizza, non procede linearmente, ma segue una linea serpentina, stavolta nella dimensione del tempo. I quartieri passati in rassegna per definire il volto della città sono identificati da Moretti in un elenco di nomi e date: "Garbatella, 1927. Villaggio Olimpico, 1960. Tufello, 1960. Vigne Nuove, 1987. Monteverde, 1939". La panoramica sulle case segue lo stesso percorso ondeggiante attraverso il tempo. Sono inquadrati, senza soluzione di continuità, edifici del primo Novecento, degli anni '70, poi degli anni '40 e così via. La non linearità dell'esposizione determina l'effetto anti-retorico della sequenza. Una narrazione ondeggiante nello spazio e nel tempo blocca, infatti, tanto la giustificazione quanto la denuncia del passato urbanistico della città, impedendo che nella coscienza dello spettatore possa scattare il meccanismo del "post hoc-propter hoc" su cui si basa ogni "Storia" ideologica. Roma è nel film sempre un dato di realtà, indipendente da ogni riduzione a veicolo di un discorso ideologico che si possa tentare su di lei. In tutto il film Moretti mantiene un atteggiamento di partecipazione controllata, di paradossale accettazione critica dell'esistente, che non è mai né neutralità né indifferenza, ma neppure aprioristica esaltazione o condanna.[18]

17 Coglie questo aspetto Marsolais, quando scrive: "Delle semplici carrellate o panoramiche su questi edifici tutti in curva, dai balconi generosi, senza commenti di regia, si dimostrano immediatamente ricche di significato. In luogo di un pesante commento, Moretti ci consegna le sue riflessioni intime" (37).

18 Pellizzari parla di "uno sterminato campionario" di architetture: "I quartieri, nei quali attraverso i decenni, le politiche urbanistiche, le occasioni celebrative, le speculazioni

Anche il sopralluogo a Spinaceto, il quartiere più moderno della Roma che vediamo in *Caro diario*, sembra conformarsi a questo progetto: guardare, registrare, accettare criticamente, ma non giudicare mai il presente. La dinamica della sequenza è chiara. Esiste un giudizio precostituito sul quartiere "costruito di recente", un giudizio presentato come un *a priori*, più un anatema ideologico che la constatazione di un fatto: "Spinaceto, commenta il protagonista, viene sempre inserito nei discorsi per parlarne male: Ma qui mica siamo a Spinaceto! Ma dove abiti? A Spinaceto?". La risposta di Nanni alla condanna del quartiere assume il valore di un programma per il film: "E allora: andiamo a vedere Spinaceto". La conclusione della ricognizione, una battuta rapidissima, quasi istantanea, è la negazione dei luoghi comuni che abbiamo ascoltato finora sul quartiere: "Beh, Spinaceto: pensavo peggio. Non è per niente male". Prima di pronunciare una condanna solo sulla base di una abitudine acritica, prima di scrivere una "Storia" sulla base di un pregiudizio, questa sembra essere la morale sfuggente del frammento, si deve almeno "andare a vedere". Questo atteggiamento ispira anche la critica nei confronti dell'abitudine ad accettare luoghi comuni, e a farsene acriticamente complici. Il film prende posizione contro chiunque produca condanne *a priori* sul presente, sia esso rappresentato da un quartiere o da un'intera generazione. Le generalizzazioni e gli aprioristici proclami di sconfitta generazionale, lo sbandieramento di un riflusso fatto prima di tutto di auto-commiserazione, che formano l'oggetto della feroce parodia del "film italiano" inserito *en abîme* in "In Vespa", sono trattati alla stessa maniera. Nascendo dalla stessa pigrizia critica, i giudizi sui quali si appunta la satira di Moretti rivelano la stessa disabitudine al pensiero che condanna Spinaceto: "Eh, ma perché tutti? Questa fissazione di dire tutti uguali, tutti complici!", ribatte Nanni, parlando allo schermo su cui scorrono le immagini dei quarantenni che si dichiarano "tutti complici" e "imbruttiti". Il suo controcanto al film generazionale si conclude riaffermando la necessità di operare distinzioni: "*Voi* gridavate cose orrende e violentissime e *voi* siete imbruttiti. Io gridavo cose giuste, e ora sono uno splendido quarantenne".[19]

C'è, infine, un ultimo motivo per cui la narrazione di *Caro diario* si dispone fin dall'inizio lungo una linea curva. Seguendo il sinuoso vagabondaggio del protagonista attraverso una Roma spopolata, ed abituandosi più a registrare che a giudicare, a partecipare alle esperienze del film piuttosto che a cercare di

spericolate e le audacie progettuali è cresciuta la Roma borghese e popolare, esclusiva o emarginata, si compongono in un unicum metropolitano ove aleggiano ricordi e fantasmi" (154).

[19] Sui problemi connessi all'espediente della "costruzione in abisso" in Moretti, cfr. Walter Bruno (1991, 10) e, più di recente, Jousse (1989, 42). Anche Koll legge il primo capitolo di *Caro diario* come una riflessione dialettica sulla natura del cinema, evidente nell'inclusione di frammenti di film nel film (20).

elaborarle in un'interpretazione coerente ed in un giudizio politico preciso, lo spettatore è preparato all'ultimo viaggio del capitolo, quello al luogo in cui fu ucciso Pasolini. È, questo, un episodio che, nella sua apparentemente gratuita lunghezza e nella altrettanto apparentemente gratuita sinuosità del percorso seguito, costituisce forse il momento in cui il film si organizza più esplicitamente lungo la direttrice della linea curva. Nel lungo piano-sequenza dedicato al tragitto (quattro minuti e mezzo senza tagli né dialoghi), Nanni si muove prima da Sud a Nord, tenendo la spiaggia di Ostia alla sua sinistra, compie quindi una curva di 180 gradi intorno ad una rotatoria e ripercorre la strada già fatta da Nord a Sud, fino ad arrivare al monumento che segna il luogo in cui fu ritrovato il corpo di Pasolini. Dal punto di vista strutturale, la sequenza si conforma alla teoria ejzenstejniana dell'effetto semantico ed estetico della curvilinearità. Tuttavia, Moretti sceglie un percorso non lineare e logico per raggiungere il monumento che ricorda l'omicidio di Pasolini perché, per poter arrivare a vederlo per ciò che esso è, e non solo per ciò che rappresenta, egli se ne deve prima allontanare nello spazio e, fuor di metafora, nel tempo. Solo dopo aver acquistato e prestato al pubblico uno sguardo di semplice testimonianza, pienamente umano e lontano da ogni tentazione retorica o predicatoria, è per lui possibile restituire alla vita e alla morte di Pasolini il loro valore di fatti.

Come si è già visto in "In Vespa", anche in "Isole" l'ordine dell'esposizione non è lineare: spostandosi da un'isola alla successiva, Nanni si muove prima verso Nord (Lipari-Salina), quindi verso Nord-Est (Salina-Stromboli), verso Sud-Ovest (Stromboli-Panarea), ed infine verso Ovest (Panarea-Alicudi). Una possibile conferma del fatto che la narrazione della vicenda è intenzionalmente non rettilinea, e che risponde ad una precisa esigenza stilistica, si può avere se si considera il ruolo assegnato alla breve pausa di Panarea. Vista prima solo da lontano, durante lo spostamento da Salina a Stromboli, e poi — apparsa per un attimo irresistibile — effettivamente toccata, Panarea costituisce a livello di intreccio una battuta d'arresto nella progressiva e pretestuosa ricerca della concentrazione. A livello dei significati del film, tuttavia, la breve pausa ha un più preciso ruolo. Se in Stromboli, infatti, si era per un attimo intravista una direzione di progressiva ascesa (ed ascesi) per i personaggi e per il film, funzionando il vulcano come una meta topograficamente ed assiologicamente connotata, la narrazione di Moretti fa di tutto per non cedere alla tentazione di imboccarla. "Isole" poteva facilmente assumere i contorni di un capitolo "moralizzante", la collocazione della brevissima parentesi di Panarea tra le esperienze di Stromboli e di Alicudi impedisce al percorso dei personaggi di trasformarsi in un itinerario morale.

Funzionano in questo senso, come un'interruzione della linearità del viaggio e una cautela contro ogni interpretazione morale del percorso di "Isole", sia la banalizzazione dell'esperienza dell'ascensione al vulcano (le domande sul futuro di *Beautiful* che Nanni deve rivolgere per conto di Gerardo), sia l'inserzione violenta dell'incontro con la Circe postmoderna sul molo della

penultima isola.[20] Passare direttamente dall'escursione sul cratere del vulcano all'esperienza dell'isola più ascetica, Alicudi, avrebbe imposto al viaggio da un'isola all'altra proprio quella direzione di lettura univoca che il racconto programmaticamente rifiuta. Tanto più che, evitando Panarea, Nanni sarebbe caduto vittima a sua volta di una condanna *a priori*: lo stesso desiderio che lo aveva spinto a verificare l'inattendibilità dei giudizi su Spinaceto lo porta adesso a non volersi negare l'esperienza della nuova isola. Poco importa se stavolta i pre-giudizi sono perfettamente fondati: l'esperimento è necessario. L'unico percorso lineare che sembra ammesso nel capitolo delle Eolie è, controprova di quanto detto fin qui, quello compiuto da Gerardo, che va descrivendo nel giro di pochi giorni la parabola decennale di alcuni intellettuali, passando dal rifiuto assoluto all'accettazione entusiastica della televisione.[21] Il progresso di Gerardo è in sostanza un'illusione ottica: muovendosi tra due poli solo in apparenza opposti, il rifiuto ideologico della televisione da un lato e l'accettazione passiva, la dipendenza quasi fisica dall'altro, Gerardo praticamente non si muove mai. I due atteggiamenti estremi finiscono nel suo caso per toccarsi.[22]

[20] Segnalano ed analizzano la presenza di un sottile intertesto rosselliniano nella salita al vulcano prima Philippon (67-68) e quindi Marcus, che insiste sulla presenza di una parodia del discorso oracolare nell'episodio: "Se il cratere fumante del vulcano è il condotto attraverso il quale passano verità oracolari, a Gerardo esso fornisce la più postmoderna delle profezie" (242). Si può pensare anche a un rimando letterario: la celebre *Familiari* 4.1, in cui Petrarca narra l'ascesa, in compagnia del fratello Gherardo, al Monte Ventoso e sottolinea la differenza, passibile di un'interpretazione morale, tra il percorso rettilineo scelto dal fratello per raggiungere la vetta ed il proprio incerto girovagare.

[21] Porton ed Ellickson riportano alcune dichiarazioni in merito dello stesso Moretti: "In *Caro diario* volevo mostrare che cosa è accaduto agli intellettuali tra gli anni '70 e gli anni '80. Essi sono passati da un completo rifiuto della televisione ad una completa accettazione. Naturalmente questo è un viaggio intellettuale che si fa nel corso di molti anni, mentre "Isole" dura solo pochi giorni" (15). La linearità del falso progresso di Gerardo è confermata anche dalla presenza, nella lettera che scrive al Papa, dell'unico elenco ordinato di tutto il film, quello che percorre il palinsesto di una giornata di televisione tutta all'insegna delle *soap-operas*: "*Ines, una segretaria*: ore 10 e 30; *Sentieri*: 12 e 50; *Quando si ama*: 14; *Maria*: 14 e 25; *Santa Barbara*: stessa ora, ma su un altro canale; *Celeste*: 16 e 25; *Beautiful*: 19 e 15".

[22] Contrapposto a quello di Gerardo, Nanni conserva un atteggiamento disponibile nei confronti della televisione. Saada, a proposito dello spezzone di un vecchio film con Silvana Mangano (*Anna*, di Alberto Lattuada, del 1952) che dà vita al balletto di Nanni nel bar a Lipari, nota: "La televisione è per lui un luogo di riconoscimento, un legame con un ricordo forse senza importanza che può divenire unico nello spazio di un secondo" (53). Jousse vede nella stessa scena una matrice critica e politica più radicale, quando la interpreta come un momento della dialettica tra cinema e televisione: "Attimo gioioso in

A livello strutturale, infine, anche la narrazione di .[23] "Medici" presenta lo stesso rapporto dinamico tra la componente dell'accumulazione e quella dello sviluppo. Il catalogo delle visite ai vari specialisti (e, più in generale, la varietà dei rimedi proposti), insieme alla molteplicità delle medicine di cui il protagonista fa esperienza, costituiscono il materiale che la narrazione organizza seguendo un ordine che, di nuovo, non è né strettamente logico né cronologico. I passaggi da un medico all'altro, da una medicina all'altra, da un luogo di cura all'altro non costituiscono un progresso nella conoscenza della malattia, una migliore comprensione dei sintomi o un ricalibro della terapia. L'effetto di un movimento labirintico della narrazione è rafforzato anche dalla presentazione in limine all'intera vicenda della sua conclusione, che sconvolge la cronologia degli eventi. La seduta finale della chemioterapia è dislocata in apertura del capitolo, con il doppio effetto di rendere innaturale l'ordine.[24] del racconto e di impedire che il tono più tradizionalmente comico del secondo capitolo possa varcare i confini dello spazio assegnatogli e influenzare la risposta degli spettatori alla terza parte del film, trasformando la terribile realtà della malattia di Moretti in un effetto delle nevrosi del personaggio di Nanni, tornato in "Isole" ad avvicinarsi per un attimo al vecchio alter-ego Michele

Può valere la pena, in conclusione, di soffermarsi su di un ultimo dettaglio del film. In una scena di "Medici", durante una delle notti insonni dovute alla malattia, Nanni si aggira nel suo appartamento senza riuscire a liberarsi dal prurito che lo perseguita. Si siede sul divano in salotto, prende un volume da uno scaffale e comincia a sfogliarlo. È un libro di architettura e, mentre Nanni ne sfoglia le pagine ed i sintomi della malattia si vanno affievolendo, si intravedono in un primo momento degli interni primo Novecento; quindi, in una breve serie di foto in bianco e nero, si ha una visione dell'esterno del Solomon R. Guggenheim Museum di New York e infine della spirale del corpo centrale dell'edificio, inquadrata dall'interno. La scena è girata e recitata con grande spontaneità e, per così dire, in tono minore. Eppure il dettaglio del libro, la scelta

cui il cinema e l'individuo si riappropriano della televisione, al di là di ogni nevrosi della cinefilia e di tutto il volontarismo ideologico" ("Moretti ou Berlusconi" 65).

23 Sintomatico, ad esempio, il giudizio di D'Agostini: "'Isole' . . . ripropone i motivi della fortuna e del successo di massa di Moretti, del Moretti di ieri, del suo cinema e del suo personaggio. Irritabile, scontroso, graffiante, amaramente ironico" (22). Si veda anche Moretti: "'Isole' è ciò che più si avvicina a ciò che ho fatto in passato" (Saada 56). Il regista commenta la collocazione della sequenza in cui è narrata la sessione di chemioterapia con Gili: "In realtà la chemioterapia arriva alla fine del racconto. Io l'ho voluta mettere all'inizio per far seguire con più attenzione e tensione tutti i miei incontri con i medici" (11).

24 Moretti commenta la sua "passione da profano" per le case rinviando alla scena: "C'è un'allusione all'architettura nel capitolo "Medici": mentre non riesco a dormire la notte, prendo un volume sull'architettura moderna e lo sfoglio" (Gili 10).

di quel particolare libro ed il taglio della scena sull'immagine del Guggenheim Museum sembrano confermare la strategia narrativa del filmLa citazione al suo interno della spirale progettata da Frank Lloyd Wright, un'allusione preziosa suggerita più che esibita, è quasi il sigillo formale di *Caro diario*. Nell'equilibrio che raggiunge tra accumulazione e sviluppo, l'architettura narrativa di Moretti entra in sintonia con quella dell'edificio in cui più radicalmente lo sviluppo organico dello spazio è assicurato da un movimento che torna continuamente su se stesso. È come se, incastonato nella narrazione, *Caro diario* scegliesse di mostrare un oggetto isomorfo, un edificio che trasforma, come nel film, lo spazio geometrico in uno spazio profondamente vitale.

Princeton University

Opere citate

Adagio C. "Caro diario." *Cinema Nuovo* 43 (1994): 51-52.
Barthes R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
Buttafava G. "Sì, è un film egologico. Colloquio con Nanni Moretti." *L'Espresso* (5 luglio 1981): 107-12.
Comuzio E. "Moretti a tu per tu con il pubblico." *Cineforum* 329 (1994): 62-63.
D'Agostini P. "*Caro diario* di Nanni Moretti." *Rivista di Cinematografia* 64.1 (1994): 22.
De Bernardinis F. *Nanni Moretti*. Roma: Il Castoro, 1993.
Ejzenstejn S. M. "Organicità e 'immaginità.'" A. Martini. *Utopia e Cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1994. 89-109.
Floris U. P. e A. *Facciamoci del male. Il cinema di Nanni Moretti*. Cagliari: CUEC, 1990.
Gili J. A. "Le Plaisir de raconter plus librement. Entretien avec Nanni Moretti." *Positif* 399 (1994): 9-14.
Illetschko P. "Das Glück des europäischen Kinos. Nanni Moretti und seine Filme." *Blimp* 31 (1995): 20-23.
Jousse T. "Le Corps du défi." *Cahiers du Cinéma* 426 (1989): 42-44.
———. "Moretti ou Berlusconi." *Cahiers du Cinéma* 479-80 (1994): 62-64.
Koll H. P. "Liebes Tagebuch." *Film-Dienst* 47 (1994): 20-21.
Lalanne J. M. "'Journal intime'. Ce cher Nanni." *Mensuel du Cinéma* 18 (1994): 16-17.
Maisetti M. "*Caro diario* di Nanni Moretti." *Attualità Cinematografiche* 32 (1993): 48-50.
Marcus M. "*Caro diario* and the Cinematic Body of Nanni Moretti." *Italica* 73 (1996): 233-47.
Marsolais G. "Journal intime de Nanni Moretti. Un Cinéma en liberté." *24 images* 73-74 (1994): 37-39.
Martini A. *Utopia e Cinema*. Venezia: Marsilio Editori, 1994.
Orlando F. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 1993.
Pellizzari L. "*Caro diario*." *Abitare* 328 (1994): 154.
Philippon A. "Stromboli, c'est pas fini." *Cahiers du Cinéma* 481 (1994): 66-69.
Porton R. e Lee Ellickson. "Comedy, Communism, and Pastry. An Interview with Nanni Moretti." *Cinéaste* 21 (1995): 11-15.
Revault D'Allonnes F. "Hors du commun. Fioretti per Moretti." *CinémAction* 82 (1997): 107-12.
Saada N. "'Journal intime' de Nanni Moretti. Et la vie continue." *Cahiers du Cinéma* 479-80 (1994): 50-61.
Toubiana S. "Le Regard moral." *Cahiers du Cinéma* 425 (1989): 19-21.
Tournes A. "Journal intime." *Jeune Cinéma* 288 (1994): 38-40.
Valot J. "'Journal intime'. *Espaces vitaux*." *Mensuel du Cinéma* 17 (1994): 14-15
Walter Bruno M. "Perché Moretti non è un regista." *Segnocinema* 10 (1990): 5-6.
———. "Meta in Italy. La via nazionale al cinema-sul-cinema." *Segnocinema* 11 (1991): 10-13.

Giacomo Manzoli

Barocco siciliano

> .. . perché per lui, per me, per gli altri della nostra generazione e della nostra vocazione, il cinema era allora tutto. *Tutto.*
>
> Leonardo Sciascia

Il primo problema che ci si trova ad affrontare quando ci si dedica alla comprensione dell'opera di Giuseppe Tornatore è la posizione di totale e intransigente rifiuto che la critica italiana ha assunto nei suoi confronti. Crediamo valga la pena, al riguardo, raccontare un episodio al quale ci è capitato di assistere personalmente alcuni anni fa. Il luogo è la sede di una delle riviste italiane di cinema più antiche e prestigiose. Parliamo del mensile *Cineforum*, che ogni anno convoca tutti i redattori e collaboratori per un paio di giorni di confronto sugli obiettivi e la linea. Il luogo, dunque, è una sala popolata da una trentina di persone, tutti critici cinematografici, qualcuno docente, qualcuno cineasta, qualcuno semplice cinefilo, tutti di cultura, età, gusti e passioni differenti. Si discute sui vari autori e talvolta viene citato Tornatore, sempre come emblema di un cinema deleterio. Ad un certo punto, un giovane redattore (il cui nome, per la cronaca, è Anton Giulio Mancino) ha lo scandaloso coraggio di affermare che, a suo avviso, Giuseppe Tornatore è un buon regista. Subito, una platea fin lì democraticamente aperta a qualsiasi giudizio su qualsiasi autore, si ricompatta in una nota di immediato e disgustato rifiuto all'idea che Tornatore possa essere considerato un regista e, tantomeno, un buon regista.

Raccontiamo l'episodio, in parte, per spiegare che l'intenzione di questo articolo è anche quella di riparare al codardo silenzio che osservammo nell'occasione citata. D'altra parte, questa ostilità della critica italiana (che va ben al di là della redazione di *Cineforum* ed è facilmente riscontrabile leggendo la rassegna delle recensioni di riviste e quotidiani che hanno accompagnato l'uscita di ciascun film di Tornatore) verso l'autore di *Nuovo Cinema Paradiso* è qualcosa che deve essere spiegata in quanto non legata ad alcun tipo di pregiudizio, perché costringe a mettere in rilievo alcuni tratti essenziali dell'opera del regista e perché rappresenta un elemento di disturbo verso il quale lo stesso Tornatore ha cercato più volte di reagire: di conseguenza un elemento che, in un modo o nell'altro, è divenuto fattore di influenza di un certo peso.

Infatti, Tornatore non può essere certamente accusato di essere un regista di cassetta, alla ricerca di un guadagno facile e sicuro. Non è però neppure uno che

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

si ammira nel proprio statuto di autore, pontificando da vette troppo alte per il comune spettatore. E, certamente, non si tratta neppure di un problema "politico", visto che Tornatore non si è mai neppure sognato di sconfessare le proprie origini di figlio di dirigente del PCI palermitano (nella stessa provincia di Palermo, a Bagheria, il paese di *Nuovo Cinema Paradiso*, è nato nel 1956 Giuseppe). In più, diligentemente, Tornatore si è sempre affrettato a dichiarare tutti i suoi debiti e le sue passioni cinefile, da Fellini a Leone passando per tutto quel cinema anni Cinquanta e Sessanta, italiano come hollywoodiano, alla cui misura e classicità il suo opposto/analogo Nanni Moretti si è ugualmente più di una volta inchinato.

Proprio l'ammirazione incondizionata e talvolta perfino acritica riservata a Moretti (a parità di film girati, le monografie su Moretti si sprecano mentre ancora nessuno ha pensato di dedicare a Tornatore uno studio esclusivo e approfondito), a sèguito dei pareri pre-venuti dalla Francia, aiuta a capire il rifiuto a Tornatore. Se si ammira sempre e comunque il minimalismo, il tono confidenziale, l'autarchia produttiva, il discorso sommesso, il voler fare un cinema piccolo e fatto in casa che si rivolge a tanti ma come se fossero pochi, il senso della sintesi e un lavoro sempre e comunque di sottrazione, allora è chiaro che, per Tornatore, in questo paese, non può esserci vita facile. Il suo è un cinema dell'eccesso, enfatico, ridondante, che non teme di dichiararsi retorico, popolare, un cinema fin troppo generoso, certe volte compiaciuto,[1] in cui ci si abbandona spesso e volentieri al piacere di raccontare e di mostrare, in cui non ci si risparmia in inventiva e fatica, un cinema che per vocazione preferisce mostrare troppo che troppo poco, per nulla propenso all'ellissi e al sottinteso. Un cinema di intenzioni e virtuosismo. Forse quello che non gli si perdona è una certa "secchioneria", oppure la spudoratezza di confrontarsi apertamente con tutta una tradizione cinematografica nazionale sulla quale torneremo abbondantemente in seguito.[2] Oppure un certo successo, quell'Oscar del tutto inaspettato, al secondo film (e addirittura con un film ampiamente rimaneggiato dal produttore), che ha dato fastidio a molti. Più probabilmente, quello che non si riesce a comprendere e ad accettare è l'attitudine barocca di questi film, laddove consideriamo, con Borges, "che è barocco quello stile che deliberatamente esaurisce (o si propone di esaurire) tutte le sue possibilità e sfiora la caricatura di se stesso" (11).

[1] Anche un critico pronto a riconoscere i meriti e il valore del cinema di Tornatore come Vito Zagarrio non può fare a meno di rilevare, a proposito de *L'uomo delle stelle* e di *Lo schermo a tre punte*, come "Tornatore rischia, come sempre, il cliché, la maschera facile segnata dal grottesco, un po' come gli è successo in *Nuovo Cinema Paradiso*" (136).

[2] Si tratta di un aspetto colto appieno da Brunetta, laddove si afferma: "Nel suo modo di raccontare, puntando su intensificazione emotiva e coinvolgimento, si è depositata e stratificata la memoria, le forme e la nettezza di percezione del mondo del cinema popolare e della lezione del Dopoguerra" (624).

1. *Viaggiare da fermi: nostalgie*

Per chiarire meglio, per iniziare il nostro viaggio attraverso l'opera del regista siciliano (il riferimento geografico è tutt'altro che fine a se stesso), partiamo dal suo ultimo film che rappresenta un po' un tentativo di sintesi delle linee di tendenza che dominano l'intero *corpus* a livello di stile, di poetica e di progettazione complessiva del testo filmico. *La leggenda del pianista sull'oceano*, 1998, è uno dei film più costosi (verso i cinquanta miliardi, raccontano le cronache) della storia del cinema italiano. Racconta una vita che è anche un affresco della prima metà del secolo (dal gennaio del '900 al 1946), esibisce una cura viscontiana per i particolari, riprende il tema navale del *Titanic* e il suo gigantismo, dichiara ritocchi digitali a 250 inquadrature e più di 5000 tagli di montaggio. Finisce per assumere la lunghezza "colossale" di oltre tre ore. Il tutto partendo da uno dei maggiori successi editoriali di uno degli scrittori più alla moda della letteratura italiana contemporanea: un libro microscopico, un monologo teatrale di sessanta scarne paginette, firmato da Alessandro Baricco e intitolato *Novecento*.

A dispetto dell'evidente sproporzione fra i due testi, il film è sostanzialmente fedele al libro, alla sua trama, al suo spirito e perfino al punto di vista dominante che è quello di Max Tooney, il trombettista biografo che racconterà la vicenda del "più straordinario pianista che il secolo abbia avuto la fortuna di ascoltare", Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento, nato, vissuto e presumibilmente morto su una nave da crociera.

Da un lato il film racconta di un uomo che vive costantemente in viaggio, dall'altro, contemporaneamente, di un uomo che vive tutta la sua vita nello spazio angusto e circoscritto di una nave, senza mai mettere piede a terra. Si consideri che il viaggio è il motivo drammatico conduttore di *Stanno tutti bene*, 1989, dell'*Uomo delle stelle*, 1995, e di una prossima impresa che avrà per titolo *Il viaggiatore indiscreto*, mentre per spiegare *Il camorrista*, 1986, *Nuovo Cinema Paradiso* e *Una pura formalità*, 1994, Vito Zagarrio ha coniato l'illuminante categoria della "claustrofilia": "E una scelta stilistica, questa perversione claustrofilica, o il condizionamento di un modo di produzione? La sensazione è che il nostro orizzonte estetico sia piccolo come piccoli sono i budget, angusto come angusti sono gli spazi, fisici e mentali, in cui spesso dobbiamo muoverci" (126).

Può darsi, ma il discorso non vale certamente per un film che può contare su un alto *budget* e che è calato nelle immensità dell'oceano.

Novecento ama starsene richiuso nella sua nave, un universo di cui può controllare i confini (gli 82 tasti del suo pianoforte) e dai cui limiti si sente rassicurato. Teme la nostalgia (etimologicamente intesa, dolore del ritorno, ritorno doloroso): eppure, la sola molla che potrebbe spingerlo a scendere è una nostalgia di secondo grado, l'idea di potersi allontanare dal mare per arrivare un

giorno a vederlo come nuovo, nostalgia della nostalgia. La claustrofilia, naturalmente, prevale. Il monologo di Baricco sembra scritto per Tornatore, in una forma condensata e tesissima.

Il dissidio essenziale è quello eterno dell'arte: vivere o esprimersi? L'arte con cui la rappresentazione accetta la sfida è la musica, l'irrappresentabile in termini cinematografici. E infatti, su questo piano, la responsabilità della riuscita del film è del tutto delegata ad Ennio Morricone. Tornatore sorvola a suon di effetti speciali e di sovrimpressioni (le quattro mani) sul tema del virtuosismo, oppure lo affida alla tecnica della metafora, omaggiando Sergio Leone con una delle splendide iperboli del film, la sigaretta che si accende per il semplice contatto fisico con la musica del pianista. La musica è apparentemente il nucleo del film, il campo di battaglia.

Eppure, quando Novecento sogna, racconta di "un paese bellissimo, le donne avevano i capelli profumati, c'era luce dappertutto ed era pieno di tigri" (Baricco 32). Quelle tigri che nei *Quaderni di Serafino Gubbio* di pirandelliana memoria sono un fascinoso e temibile simbolo del mezzo cinematografico. In più, Novecento è uno che ama passare la sua vita viaggiando da fermo, ad osservare i volti e le vite che gli scivolano davanti. Sulla sua nave c'è di tutto, ogni tipo di spettacolo e divertimento, tranne che il cinema, ma ce n'è bisogno? La nave si chiama Virginian, il musicista che racconterà la storia vi sale nel 1927 (anno del *Cantante di Jazz* di Alan Crosland, anno in cui nasce il cinema sonoro) e dopo innumerevoli viaggi e avventure, dopo aver visto sfilare un'infinità di personaggi e di storie, finirà smantellata e distrutta, soppiantata da tecnologie più moderne, esattamente il destino toccato al glorioso edificio che ospitava il *Paradiso (Nuovo Cinema)*.

2. *Torture*

A me m'ha sempre colpito questa faccenda dei quadri. Stanno su per anni, poi senza che accada nulla, ma nulla dico, fran giù, cadono. Stanno lì attaccati al chiodo, nessuno gli fa niente, ma loro a un certo punto, fran, cadono giù come sassi, nel silenzio più assoluto, con tutto immobile intorno, non una mosca che vola, e loro, fran. Non c'è una ragione. Perché proprio in quell'istante? Non si sa. Fran. Cos'è che succede a un chiodo per farlo decidere che non ne può più? C'ha un'anima anche lui, poveretto? Prende delle decisioni?

Così Baricco (44). A proposito di *Una pura formalità*, Giuseppe Tornatore, candidamente, dichiara:

credo infatti che questo film sia nato proprio da quello, su quello e contro quello stato d'animo sospeso tra il fare e il non fare, l'essere e il non essere, in cui si vive nel limbo che congiunge l'ultimo ciak dell'ultimo film al primo ciak del film successivo.

(5)

E in maniera più chiara ed esplicita, in un'intervista pubblicata sul *Corriere della Sera* (33):

> mi proponevo di concentrarmi sul momento preciso del passaggio tra la veglia e il sonno, senza mai riuscirci. La stessa ineffabilità tra la vita e la morte, mi sono detto. E poiché i nostri meccanismi d'autodifesa sono pronti a scattare per proteggerci dal dolore e dalla paura, potrebbe accadere che il trauma più grande, il suicidio, venga dimenticato, rimosso, nel momento stesso in cui lo si mette in atto.

Dopo l'insuccesso di pubblico e di critica che aveva accolto *Stanno tutti bene* e dopo il fallimento di ben due progetti, Tornatore decide di seguire fino in fondo le proprie inclinazioni, seguendo in forma romanzata il filo di un'ossessione personale che somiglia molto a quella messa in scena da Ferreri ne *L'uomo dai 5 palloncini. Una pura formalità* è anche un film con cui Tornatore gioca il tutto per tutto, sul piano dello sforzo registico e produttivo, senza timore di addentrarsi in territori viscosi e minati. Un giallo metafisico, claustrofobico fino ad essere soffocante, tutto rinchiuso nello stanzone di un fatiscente commissariato con brevi tentativi di fuga (immediatamente frustrati) in una foresta senza sbocchi. Alle prese con modelli alti che vanno da Kafka a Dürrenmatt, questo film è una sfida diretta a se stesso, alla critica e al pubblico, una sfida che Tornatore gioca rilanciando da un virtuosismo all'altro senza soluzione di continuità.

Kafka e Dürrenmatt, si è detto. Un giallo con un colpevole e un delitto ma senza una vittima. Un commissario e un indiziato, due avversari che finiscono per collaborare. Depardieu nei panni di uno scrittore in crisi, di uno smemorato, di un uomo senza identità e Polanski in quelli del suo persecutore, un luciferino tenente Colombo che sa dove vuole arrivare e ha tutta la pazienza necessaria. Onoff, Accesospento—così si chiama lo scrittore—sembra però uscito dalle pagine di Pirandello, una delle tante figure che, secondo Giovanni Macchia, sono affette da claustrofobia congenita, ossessiva: "Personaggi che rifiutano l'essere. Essendosi perduti, non avendo nulla di proprio, sono ricacciati nella prigione dei documenti e delle prove. Condanna: chiudere le porte dell'anima" (17). Quelle porte dell'anima che il commissario costringerà ad aprire di nuovo, facendo affiorare i ricordi, alleggerendo il peso della miseria di una coscienza oberata dalla finzione.

La chiusura diviene qui anche un principio formale in un film in cui il tema iconografico dell'acqua (fluidità e instabilità del ricordo, qualcosa che scivola, coscienze umide) domina dal principio alla fine. Per avere un'idea dei virtuosismi registici che impregnano il film basta considerare la sequenza del primo interrogatorio in cui tre gendarmi schierati sul fondo della stanza, immobili, rappresentano altrettante barriere, le sbarre di questa prigione limbo. Poi inizia il dialogo fra Polanski e Depardieu e la macchina da presa ruota

attorno ai due contendenti. Ma il cerchio viene frammentato dal montaggio che, organizzato in campi e controcampi sulle battute del dialogo, trasforma la circolarità della ripresa in una serie di oscillazioni opposte che sembrano far rimbalzare lo sguardo da un protagonista all'altro.[3] La messa in scena si modifica in sintonia con lo sviluppo drammatico dell vicenda. A mano a mano che l'enigma si scioglie, la regia diviene sempre più lineare, Depardieu invade fisicamente e psicologiamente (sia in senso spaziale che temporale) lo schermo e le cose vanno verso un'inquietante risoluzione.

Una pura formalità, che per la critica sia francese che italiana è un puro formalismo,[4] rappresenta un capitolo centrale e problematico nel complesso dell'opera di Tornatore, per comprendere il quale è necessario rifarsi ad altri due film, uno precedente e l'altro successivo, dello stesso regista.

Si è detto che *Una pura formalità* utilizza lo schema del poliziesco per descrivere figure che si specchiano e si ricostruiscono: sempre il poliziesco è alla base dell'avventurosa produzione che consente a Tornatore, fin lì attivo solo come autore di documentari televisivi, di esordire nella regia di un lungometraggio. Il film in questione si intitola *Il camorrista* e si inserisce in un ridottissimo filone di film prodotti nella prima parte degli anni Ottanta in cui si cerca di fondere il modello popolare del poliziesco cronachistico in auge nel decennio precedente con il film di denuncia politica "alla Rosi" (per intendersi: *Il caso Mattei*. Del resto, proprio a Francesco Rosi era dedicato uno dei *reportage* realizzati da Tornatore per la RAI fra il 1979 e il 1984). Con qualche cedimento al romanzesco ma anche con una grande sottigliezza nel cogliere le trame perverse del potere mafioso, Tornatore racconta l'ascesa e la caduta del "Professore" Raffaele Cutolo, l'uomo capace di far nascere e prosperare una nuova camorra, organizzandola in una struttura delinquenziale ramificata e potente. Ciò che rende il film particolarmente interessante rispetto ad altri del medesimo genere (ad esempio *100 giorni a Palermo* di Giuseppe Ferrara, cosceneggiato da Tornatore, prodotto dalla stessa cooperativa CLCT che sosterrà *Il camorrista* e di cui Tornatore è presidente fra il 1978 e il 1985) è proprio l'emblematicità del protagonista, figura contemporaneamente classica e innovativa. Il Professore è un uomo qualsiasi che perde il controllo nel difendere l'onore della sorella, uccide e si ritrova a scontare trent'anni di carcere. Il suo regno nasce in prigione e in prigione prospera, visto che sempre rinchiuso in

[3] Non si tratta certamente del solo esempio di messa in scena cinematografica particolarmente elaborata e complessa in relazione con lo sviluppo drammatico della vicenda. Si veda, per esempio, la descrizione che Zagarrio fa della prima scena in cui si scopre il cinema attraverso il triplice voyerismo del proiezionista Alfredo, del prete e del bambino in *Nuovo Cinema Paradiso* (133).

[4] Vedere, ad esempio, le recensioni di Morando Morandini, "Una pura formalità", *Il giorno* (16/5/94), 19; di Lietta Tornabuoni, "Depardieu, un terremoto a Cannes", *La stampa* (16/5/94), 17; di Vittorio Spiga, "Chi è il colpevole?", *Il resto del carlino* (16/5/94), 13; e di Irene Bignardi, "Mani pulite su Depardieu", *La repubblica* (16/5/94), 30.

carcere (salvo un'unica parentesi di neppure un anno) il geniale imprenditore camorrista riesce a gestire i suoi affari, stringendo alleanze e combattendo una doppia battaglia con la polizia e la vecchia camorra. La vicenda ha un fondamento storico, se, come osserva Hobsbawn, è proprio nelle carceri che ebbe origine il fenomeno camorristico, ma anche un aspetto assolutamente originale, visto che la camorra classica, "a differenza della mafia vive al di fuori del mondo legittimo e ha contatti solo occasionali con la politica e i movimenti di quel mondo" (74). Con il Professore si assiste ad un salto di qualità: dal piccolo spaccio, prostituzione, lotterie clandestine, si passa ai giri internazionali gestiti dalla mafia italoamericana, agli appalti, alle larghe clientele e alle protezioni politiche. Ma il film scorre perfettamente su due piani: quello della cronaca e quello drammatico individuale. Il Professore è già un prototipo del futuro "eroe" di Tornatore. Le vicissitudini lo costringono in una prigione, in una vita da recluso e da escluso, insostenibile. Non potendo essere legalmente, comincia a partorire un suo assurdo (siamo sempre sospesi tra Borges e Pirandello) sogno di vita parallela e di onnipotenza, un sogno che i paradossali meccanismi della situazione sociale e politica napoletana rendono, per un certo periodo, possibile. Il fascino e, se vogliamo, il coraggio del film, consistono proprio nella macbethiana, terribile grandezza (perfettamente dimostrata nella sua perversione) che il protagonista (interpretato da un formidabile Ben Gazzara) finisce per assumere, specie se confrontato con la pallida figura del suo *alter-ego* all'interno delle istituzioni legali, il poliziotto interpretato da Leo Gullotta.

Una volta conclusa la sua parabola, esaurito il suo delirio, il Professore finirà male, finirà per avvolgersi su se stesso e divenire preda della propria ossessione, ostaggio. Gli ultimi giorni lo vedranno camminare lungo i corridoi del carcere, una nemesi dantesca lo imprigionerà per sempre a quell'istituto psichiatrico, teatro un tempo di un'evasione beffarda. Il suo destino è quello tipico di coloro che restano invischiati nelle proprie fantasie senza sottoporle al principio di realtà. L'Italia, in particolare il sud italiano, emerge nella sua complessità in un film di "genere" che oltrepassa di molto le ambizioni minime di chi lo ha concepito. La macchina da presa di Tornatore pare esercitarsi in lunghe ed elaborate inquadrature che fanno esplodere gli spazi soffocanti del carcere conferendo loro una valenza straniante e surreale.

3. *Ricordarsi di ricordare*

Tornando ad *Una pura formalità*, si è detto come il motivo dell'indagine poliziesca non sia altro che la posta in gioco di una qualsiasi seduta psicanalitica: riconciliarsi coi ricordi dopo averli portati in superficie. Mario Sesti identifica fra i tratti distintivi del nuovo cinema italiano "una patologia dell'amnesia, blocco nevrotico, impossibile sopportarsi se non cancellando le tracce della

propria esistenza in un passato remoto" (16). Emiliano Morreale ricorda che *Nuovo Cinema Paradiso* aveva fornito "la più avvincente espressione del lato fiabesco e seducente del mito mediterraneo", sfruttando il tema della memoria in modo "intellettualistico e molto nostalgico" (in Sesti 416). Stefano Anselmi fa notare come, in *Una pura formalità*, Tornatore lascia l'uso nostalgico della memoria per occuparsi del suo lato acre e razionale (219): stavolta quello che conta è il meccanismo psico-fisiologico attraverso il quale si formano i ricordi. Le cose si complicano dal momento che cinema e memoria paiono le due facce della stessa medaglia, destinate a condividere un destino analogo, a svolgere una funzione simile senza potersi mai fondere completamente.

Il cinema è memoria, ma una memoria distillata e purissima, non corrotta da un rapporto diretto con la caducità dell'esistenza. Il cinema sono i film, tutti i film che si proiettano nel *Nuovo Cinema Paradiso*, ma anche un luogo dell'anima: il cinema stesso, la sala, la cabina, il proiettore: tutti correlativi oggettivi dell'atto di guardare. Infine, il cinema, è anche un'idea, un'aspirazione, una specie di "iperuranio" personale. Sempre Anselmi, nel corso del suo saggio, mette in rilievo i due limiti, evidenti e dolorosi, dello stile di Tornatore: difficoltà di raccontare al presente e difficoltà a rappresentare storie d'amore. Ripulita dal filtro della memoria, del distacco, della nostalgia, la regia di Tornatore resta pura tecnica, macchinosa e goffa. Analogamente, il suo è un cinema di immagini e l'immagine è (ci si perdoni l'uso di una vecchia lezione barthesiana) ciò da cui si è irrimediabilmente esclusi (105). Il suo è un cinema del desiderio, del rimpianto, mentre l'amore—cinematograficamente parlando—è il sentimento del contatto e dell'appartenenza. Pare averlo compreso bene Tonino Guerra che in un film ad episodi tratto da alcuni suoi racconti (*La domenica specialmente*, 1992) ha affidato a Tornatore la piccola storia dell'odio/amore che lega un burbero e solitario artigiano di provincia ad un bastardino che vuole a tutti i costi farsi adottare. Finché il cane lo cerca, Philippe Noiret fa di tutto per liberarsi dall'animale che minaccia la sua solitudine, ma appena l'animale scompare è lui che lo cerca disperatamente. "La solitudine è una brutta bestia", è la morale della favola di Tonino Guerra. E di solitudine soffrono il Professore, il pur affermato regista di *Nuovo Cinema Paradiso*, l'anziano vedovo di *Stanno tutti bene*, lo scrittore Onoff, il pianista Novecento e il meschino Morelli, lo *star maker*.

Proprio nell'*Uomo delle stelle* ritroviamo tutte le possibili idee di cinema espresse da Tornatore. Le troviamo e le vediamo confondersi e interagire. Morelli è un Alberto Sordi nato dopo l'omologazione, dopo il pasoliniano genocidio culturale e antropologico di cui è stata oggetto la Sicilia. Il film racconta una storia, una storia "pregnante", lo stesso *usuratissimo* aggettivo che si potrebbe usare per la biografia del pianista. Ma c'è questo film su Morelli, firmato Tornatore, in cui è fin troppo facile stigmatizzare una matrice televisiva e didascalica. Un film *on the road*, lungo i volti e i paesaggi di una Sicilia che non esiste più. Cartolina dal passato. Poi c'è il cinema dei contadini siciliani,

fatto di schermi, di film, di storie e sogni effimeri. Infine il magnifico documentario di Morelli, truffatore incallito ma vero scopritore di talenti, un film che, per essere coerente con la metafora che incarna, deve essere girato senza pellicola. Un film che non si può mostrare. Avesse poi capito o meglio capitalizzato la propria scoperta, Morelli sarebbe stato Visconti, il Visconti di *La terra trema* e il suo profilo sarebbe stato quello di un monumento, la sua storia avrebbe perso dramma, emblematicità, la già ricordata pregnanza. Il suo film è impresso sulla pellicola della memoria, prezioso come un nitrato deperito e infiammato. Tanto più le sue intenzioni di truffare il desiderio di riscatto, il rapimento sentimentale degli umili di fronte al cinema, sono infami, tanto più puro è il suo sguardo, uno sguardo senza mediazioni né supporti, non sporcato neppure dalla capacità di comprendere o di apprezzare. Morelli è una macchina da presa, cinema (e dunque una truffa o almeno una finzione—come una finzione era stata, a sua volta, tutta l'esistenza di Onoff) vivente.

4. *La rappresentazione a tre punte*

Tutto il resto, nell'opera di Tornatore, è Sicilia. E qui il discorso affonda le sue radici in una vastissima tradizione culturale che passa attraverso il cinema ma su una linea letteraria e teatrale che parte da lontano. Quando in un racconto del 1958, *Gli zii di Sicilia*, Leonardo Sciascia descrive la platea "selvaggia e entusiasta" che affollava la sala cinematografica di Racalmuto, con gli sputi dal loggione, i sospiri, le guardie in sala, i protestatari e gli innamoramenti (13-14), pare di leggere la descrizione fedele dei lunghi movimenti di macchina con cui Tornatore attraversa in lungo e in largo il Paradiso di Bagheria. Il senso di questa esperienza condivisa lo recupera lo stesso scrittore siciliano in un saggio successivo, "C'era una volta il cinema", datato 1989, dove, a partire dalla sua esperienza di bambino cinefilo che collezionava frammenti di pellicola raccattati in cabina di proiezione, *Nuovo Cinema Paradiso* è più volte citato. Si parla dell'esperienza personale: "Il film di Tornatore, pur riferendosi ad anni più al di qua, agli anni del 'parlato', mi ha toccato e commosso nella memoria di anni più lontani" (639). Si parla di cinema: "Del cinema com'era, questo film di Tornatore è una specie di *requiem*. Del cinema qual era, del cinema che era parte delle nostre giornate e della nostra vita" (640). E si parla, soprattutto di pubblico, di Sicilia:

> Se ai persiani di Montesquieu fosse avvenuto di entrare, intorno al 1930, in un cinema di paese siciliano, la loro impressione sarebbe stata che lo spettacolo consistesse in quel che accadeva tra gli spettatori: e specialmente tra quelli del loggione e quelli della platea. Nel film che ho ora visto, *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore, ce n'è tutto un tessuto, sulla cui veridicità non solo posso testimoniare, ma il lettore può cercarne riscontro in certe mie lontane pagine. (*Gli zii di Sicilia* 638)

In questo pubblico, nell'osservare e nel mettere in scena questo pubblico, c'è senz'altro da parte di Tornatore un compiacimento, un'attitudine estetizzante che si bea della propria nostalgia (il lato Visconti, privato della sua magnificenza, che diviene pericoloso), ma anche una certa capacità di cogliere un'epica minore e di mostrare le risposte alla natura della Sicilia, alla sua concezione del mondo, al suo modo "bizzarro" e cinematografico di osservare le cose (l'influenza chiarissima di Sergio Leone che conduce agli aspetti più efficaci di questo cinema). Tornatore sottopone al suo sguardo la Sicilia. Lo ha fatto come documentarista con *Il carretto* e *Le minoranze etniche in Sicilia* (le tradizioni), *Diario di Guttuso* (un'idea dell'arte), *Scrittori siciliani e cinema: Verga, Pirandello, Brancati e Sciascia* (letteratura e cinema) e ancora come autore di uno splendido film di montaggio del 1995, *Lo schermo a tre punte* che

> è l'immaginario schermo della Trinacria, dalla cui mappa, appunto, Tornatore parte per il suo viaggio, divertente, dissacrante, umoroso e ironico. Una sorta di *Blob* più memoriale, un gioco di montaggio sul terreno dell'immagine popolare. . . . C'è il suo amore per facce, volti, gesti ricorrenti del cinema siciliano (o meglio del cinema ambientato in Sicilia), la sua attenzione ai tic, ai lapsus, ai detti comuni, ai proverbi, alla fisiognomica del siciliano fatto categoria astratta e convenzione, codice, stereotipo.
>
> (Zagarrio 135)

Questa stessa Sicilia acquista concretezza e umanità nei lungometraggi, da una parte o dall'altra del processo della rappresentazione cinematografica, fra *Nuovo Cinema Paradiso* e *L'uomo delle stelle,* che offre un po' l'altra faccia (le altre facce) del catalogo messo insieme per *Lo schermo a tre punte*. Tornatore mostra, si immerge, in quello che il film di montaggio cerca di dimostrare e altri di analizzare. Nota, sempre Sciascia, come

> Contadini capaci di dare giudizio intelligente sulle cose della vita, di raccontare con coerenza e con stile antiche storie, mimi di ieri e di oggi, vedono nel cinema una specie di evasione onirica, il film come un lungo sogno i cui significati vanno "smorfiati", cioè interpretati e distinti, ripensandoci nelle interminabili giornate in cui stanno chinati sulla terra.
>
> ("La Sicilia nel cinema", 253)

Questo strano rapporto con la realtà, questa vocazione a confondere il piano del reale con quello della rappresentazione è un fatto antico per la cultura siciliana. Una questione affascinante e difficile sulla quale non è certo qui il caso di dilungarsi troppo. Basti sottolineare la spregiudicatezza che Tornatore dimostra nel confrontarsi con uno dei temi fondativi della propria cultura. Mettersi in scena e fare teatro dei propri ricordi. Questo, che è una vera e propria attitudine mentale, trova nel cinema uno specchio rivelatore. L'influenza della letteratura in tutta l'opera di Tornatore è vastissima e basta confrontare l'incontro con la madre di *Nuovo Cinema Paradiso* e quello di *Conversazione in*

Sicilia firmato Vittorini per averne un'idea. Più in generale, sembra possibile vedere un tentativo di fondere quelle tre anime della Sicilia su cui il cinema si è alternativamente soffermato, almeno secondo il suggerimento di Sciascia ("La Sicilia nel cinema", 243): la Sicilia come "mondo offeso" (Vittorini), "teatro di una commedia erotica" (Brancati) e "luogo di bellezza e verità" (Quasimodo). Espulso l'elemento erotico, a meno che non si voglia intendere il termine in un'accezione più ampia, un erotismo dello sguardo e del piacere ad esso legato, resta lo spazio per Pirandello e per la sua Sicilia come "volontà e rappresentazione". E qui, Tornatore si inerpica in un territorio ambizioso e minato, nel quale include anche la propria ammirazione per Fellini e che lo conduce verso progetti troppo ambiziosi (sul piano della sintesi) per chiunque. Dentro a *Stanno tutti bene* si cerca infatti di condensare un discorso affettuosamente critico sulla convenzionalità dell'approccio alla vita siciliana, una metafora troppo evidente e scolastica della situazione italiana contemporanea (risalire l'Italia è una discesa lungo la categoria esistenziale dello squallore), la teatralizzazione del reale (quattro figli chiamati come altrettanti protagonisti di opere liriche) con l'assurdo pirandelliano cui questo approccio conduce se spinto alle estreme conseguenze. E ancora il film di viaggio, il rapporto fra le generazioni, l'approfondimento a base di sogni e visioni della psicologia di una Sicilia in via d'estinzione. La nostalgia e il culto dei morti, perfino la politica e una storia del cinema italiano.[5]

Il film è, sia pur in negativo, interessante. Spinto in troppe direzioni, da troppe intenzioni, Tornatore finisce per imprigionarsi in una struttura che non gli consente di liberare il proprio talento. La claustrofilia, da tema psicologico-iconografico del suo cinema, diventa un principio di costruzione dell'opera e l'esito è davvero opprimente. Meglio, molto meglio, quando lo troviamo libero di vagare con tutta la sua incoscienza, la sua bravura e i suoi eccessi, lungo la storia del cinema italiano, i suoi luoghi, i miti gli spettatori. Dalla Sicilia all'America (Lamerica?) e ritorno, sempre e comunque. Senza poter frenare l'irrequietezza dello sguardo e usando la macchina da presa per far esplodere quella tensione fra sé e il mondo che lo costringe ad andare dappertutto senza permettergli di toccare il suolo con la punta delle scarpe. Doppia tensione: vivere o guardare? Occhi o pellicola? Giuseppe Tornatore o Joe Morelli?.

Università di Bologna

[5] Per Brunetta, in *Stanno tutti bene* si ritrovano *Rocco e i suoi fratelli*, *Uccellacci e uccellini*, *Come eravamo*, il desiderio di fare il punto sull'Italia pubblica e privata, del presente e del passato (650).

Opere citate

Anselmi Stefano, "Giuseppe Tornatore", in Giulio Martini e Guglielmina Morelli (a c. di), *Patchwork due: geografia del nuovo cinema italiano*, Milano: Il Castoro, 1997. 212-221.

Baricco Alessandro, *Novecento*, Milano: Feltrinelli, 1997.

Barthes Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino: Einaudi, 1979.

Borges Jorge Luis, *Storia universale dell'infamia*, Milano: Adelphi, 1997.

Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma: Laterza, 1991.

Hobsbawn E. J., *I ribelli: forme primitive di rivolta sociale*, Torino: Einaudi, 1966.

Macchia Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano: Mondadori, 1992.

Manin Giuseppina, "Non stanno più tutti bene, c'è l'angoscia", *Il corriere della sera* (15/5/1994), 33.

Sciascia Leonardo, "C'era una volta il cinema", *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in *Opere 1984-1989*, a c. di Claude Anselmi, Milano: Bompiani, 1991. 635-641.

_____, *Gli zii di Sicilia*, Torino: Einaudi, 1975.

_____, "La Sicilia nel cinema", in *La corda pazza: scrittori e cose della Sicilia*, Torino: Einaudi, 1970.

Sesti Mario, *La "scuola" italiana: storia, struttura e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*, Venezia: Marsilio, 1996.

Tornatore Giuseppe, *Una pura formalità*, Catania: De Martinis, 1994.

Zagarrio Vito, *Cinema italiano anni novanta*, Venezia: Marsilio, 1998.

Francesco Pitassio

Il cinema nomade:[1] Appunti su Silvio Soldini

Unconcerned, but not indifferent
Epitaffio di Man Ray

Questo saggio ha l'ambizione di interrogare l'opera di Silvio Soldini, di porre al complesso della sua pratica cinematografica una domanda che la riguardi e solleciti a un confronto con la coeva situazione del cinema italiano. Infatti, chi scrive muove da una convinzione: il cinema di Silvio Soldini sin dai suoi esordi si è sempre caratterizzato come un corpo parzialmente estraneo all'interno della produzione contemporanea e dei suoi modi, segnalandone i confini stilistici, narrativi, iconografici, realizzativi. Non solo per una prossimità del cineasta milanese ad una cultura cinematografica estranea alla tradizione nazionale, con cui pure intrattiene dei rapporti; né unicamente perché, a differenza di molti e diversi coetanei e compagni di strada, alla gavetta romana e alla trafila formativa o accademica Soldini ha preferito il percorso rischioso degli studi all'estero.[2] È un insieme di componenti sul piano testuale e pretestuale a differenziare l'opera di Soldini dallo scenario del cinema italiano contemporaneo e a fare di lui un cineasta ormai oggetto di grande rispetto e ricorrenti dichiarazioni di stima, ma raramente affrontato nelle implicazioni che i suoi film comportano e ancor più sporadicamente assunto come modello da imitare. A mo' di esempio, si riporta l'intervento di Vito Zagarrio:

Soldini danza, anzi volteggia su un filo sottile, a volte troppo attento a non cadere,

[1] La stesura di questo saggio è stata resa possibile grazie al contributo di più persone, che qui desidero ringraziare. Luca Mosso, per i molti e preziosissimi consigli e per l'aiuto concreto nel reperimento dei materiali. La Monogatari per la disponibilità e la fiducia nel permettermi di visionare film altrimenti irreperibili. L'associazione Filmaker e Silvano Cavatorta, e la casa di produzione Drop Out, per l'ospitalità concessami presso le loro sedi. Giorgia Brianzoli, Barbara Valli e Giovanni Venosta per gli amichevoli suggerimenti.

[2] Silvio Soldini ha frequentato la New York University, dove ha partecipato ad un corso biennale, "Film and Television". Al termine del corso ha realizzato il suo primo cortometraggio, *Drimage* (1982), curandone sceneggiatura, regia e montaggio. Il titolo consta di un calembour costituito da tre termini: "Dream", "Image" e "Age", lessemi che costituiscono anche precisi leitmotiv di tutta la successiva opera soldiniana.

congelando le emozioni un po' come tutti i suoi personaggi, che vivono in un sottilissimo territorio di confine tra normalità e follia. Acrobata dolceamaro, in miracoloso equilibrio sul precipizio, un po' come il nostro cinema.

(Zagarrio 28)

L'opinione di Zagarrio, pure attenta altrove a determinare la pregnanza delle opzioni testuali in Soldini, allo stesso tempo è indice di un diffuso atteggiamento critico, che guarda a Soldini come a un cineasta di notevole levatura, sottolineandone allo stesso tempo la natura algida; un esempio di cinema da osservare attentamente, ma non da imitare, un'opera in qualche misura irrecuperabile allo spettatore, al critico o al cineasta. Cosa determina questa sensazione di estraneità?

Silvio Soldini esordisce nel momento più buio della storia del cinema italiano del dopoguerra, la prima metà degli anni Ottanta. In effetti, il decennio passato si contraddistingue non solamente per un'impasse produttivo-realizzativa, o come nota Morando Morandini per lo smarrimento dei propri talenti e per una più generale anemia di quella generazione (52-53). Gli anni Ottanta segnano un più generale crollo strutturale della cinematografia italiana: non tanto sul piano produttivo, che subisce una riduzione quantitativa, ma si mantiene comunque su una cifra che si aggira tra i cento e i centoventi film annui;[3] piuttosto, sono i settori distributivo e dell'esercizio a registrare le maggiori difficoltà a promuovere la cinematografia nazionale, a fronte di un calo senza precedenti della domanda, che registra un decremento vertiginoso lungo tutto il corso degli anni Ottanta, con la conseguente chiusura a catena di molte sale. Non è unicamente il cinema italiano a scadere nei desiderata dello spettatore, è il cinema tout court ad essere depennato dal capitolo di spesa, sicché se complessivamente nel 1980 per il cinema si spendevano 401.544.415 di lire, otto anni dopo la cifra era quasi dimezzata. Per tutta la prima metà degli anni Ottanta almeno un film italiano rientra tra i primi tre campioni di incasso: *Il bisbetico domato* è il principale successo della stagione 1980-81; *Innamorato pazzo* bissa il risultato nella stagione successiva; *Amici miei atto II* nel 1982-83 è il terzo film per incassi; l'anno seguente *La chiave* di Tinto Brass è al secondo posto; e a chiudere il quinquennio, il secondo campione di incassi nel 1984-85 è *Non ci resta che piangere*.[4] Piuttosto, lo scenario delineato in questo decennio evidenzia la scomparsa di uno zoccolo duro di cinema medio o di genere e alcuni fenomeni paralleli. In primo luogo, la sostituzione di un cinema medio destinato a larghi bacini di utenza con una produzione perfettamente isomorfa

[3] Cfr. *Lo spettacolo in Italia - Statistiche 1989*, Roma, SIAE, 1991. Il cinema italiano registra il proprio livello minimo nel 1985, scendendo sotto la quota cento e realizzando solamente ottantanove lungometraggi.

[4] Cfr. Bertozzi M., Coletti M., De Franceschi L., Orsini M., *Gli anni Ottanta. Una documentazione*, in *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, a c. di L. Micciché. 423-498.

alle realizzazioni televisive o la diretta traslazione di competenze e capitali nella produzione per il tubo catodico. Ne deriva un travaso di talenti dal piccolo al grande schermo, prestito foriero anche di mutazioni sul piano delle strutture testuali. Come giustamente nota Marcello Walter Bruno:

> . . . negli Anni 80, l'industria culturale diventa sistema integrato dei media. . . . Se il cinema d'autore risentiva del teatro e della letteratura, il cinema d'auttore-cantauttore-presentattore risente della televisione: ecco che la poca 'cinematografia' degli Anni 80 si spiega con questo debito genetico con la 'diretta' e con l'abitudine di rivolgersi al pubblico mediante la parola e lo sguardo-in-macchina. Il cinema italiano degli Anni 80 è quello che . . . ha ignorato la lezione degli ultimi maestri . . . e ha dissolto il linguaggio filmico in un rosario di forme televisive: la presa diretta come improvvisazione . . . ; la mattatorialità come *one-man-show* . . . ; la coralità come 'salotto' di macchiette . . . ; la sostituzione del *plot* con una giustapposizione di *sketches* . . . ; la 'regionalità' come topos retorico di ammiccamento all'*audience* . . . ; la frontalità delle inquadrature, l'assenza di profondità di campo, la non-funzionalità dei movimenti di macchina ecc.
>
> (11-12)

Uno sguardo attento a quei campioni di incasso della prima metà degli anni Ottanta è rivelatore del filone vincente del cinema italiano: si tratta in tutti i casi di film interamente centrati su attori la cui fama è pienamente consolidata nel cinema (*Amici miei atto II*), personalità transmediatiche capaci di muoversi fluidamente dall'industria discografica alla televisione, passando per il cinema (l'Adriano Celentano di *Il bisbetico domato* e *Innamorato pazzo*), comici di estrazione televisiva (Benigni e Troisi in *Non ci resta che piangere*).[5] Evidentemente, il cinema diventa qui unicamente un supporto perfettamente intercambiabile nell'insieme del sistema mediatico. In effetti, il problema della cinematografia italiana dello scorso decennio non risiede tanto in una crisi produttiva, né nell'assenza di esordi; piuttosto, la grande impasse è da ricercarsi nello sconvolgimento del sistema mediatico successivo alla *deregulation* dell'emittenza privata e al conseguente riassetto generale del settore. Evidentemente, una ricaduta sulle forme delle stesse opere è inevitabile nel momento in cui l'offerta prevalente di fiction cinematografica viene sottratta alle sue sedi naturali di fruizione, i produttori principali evitano accuratamente una politica di rinnovamento generazionale o stilistico, così come i distributori in una situazione di emergenza rifiutano i prodotti "deboli", e la stessa committenza cambia identità, con l'ingresso forte della televisione pubblica e privata nel campo produttivo. E infatti, se permangono dei meccanismi di sostentamento e stimolo alla produzione di opere prime — il ben noto articolo 28 — l'assoluta

[5] Significativamente, l'unica eccezione, costituita da *La chiave*, riporta nelle sedi della fruizione di massa il solo genere cinematografico capace di fronteggiare a testa alta il periodo della crisi, sarebbe a dire il porno, unico modulo in grado di garantire la sopravvivenza alla sala cinematografica in un periodo di recessione generalizzata.

incertezza del destino successivo delle opere, o la loro quasi certa invisibilità, stante il disinteresse dello Stato per il riscontro finanziario del prodotto e la diffidenza di distributori ed esercenti, non sono di alcun aiuto. Il cruccio principale del cinema italiano degli anni Ottanta è proprio l'assenza di un mercato specifico, sottratto all'influenza televisiva; in sua mancanza, cioè a dire scomparso il referente principale, il pubblico, non c'è più molto da dire. È quanto rileva Leonardo Quaresima, allorché imputa principalmente questa crisi generalizzata al sistema di sovvenzioni statali, indicando che "'l'articolo 28' ha finito così per alimentare alcuni dei vizi più gravi del giovane cinema italiano: il narcisismo; l'indifferenza nei confronti del pubblico; la presunzione di inventare ogni volta un inedito linguaggio; la perdita di ogni memoria delle esperienze già compiute; un fraintendimento della nozione di autore" (31-32).

Le prime due opere di Silvio Soldini, *Paesaggio con figure* e *Giulia in ottobre* sono realizzate nel 1983 e nel 1985, cioè al nadir dello spettacolo cinematografico italiano. A prescindere dalle specifiche occorrenze testuali, quanto suscita maggiore interesse nei primi due lungometraggi è il varo di un modo di produzione singolare, una risposta propria alla crisi nazionale. Si tratta di verificare nel concreto le possibilità di fare cinema al di fuori e dei meccanismi familistico-clientelari della capitale e della logica produttiva televisiva; pertanto, la questione è realizzare film a bassissimo *budget*, ma nondimeno in grado di articolare una narrazione e costituirsi come luogo di sperimentazione di una serie di precise scelte stilistiche. La strategia prescelta è quella della bottega artigianale, svincolata dalle imposizioni di una committenza forte sul piano produttivo e distributivo, e invece costituita da un piccolo nucleo di amici raccolti intorno ad un progetto altrettanto ridotto per necessità. Una strategia evidentemente realistica, ma allo stesso tempo rigorosa nel rifiuto delle logiche dell'esistente e nel confronto con le proprie possibilità. Lo notarono gli stessi organizzatori della rassegna milanese *Filmaker*, finanziando il progetto di *Giulia in ottobre*:

> In coerenza con l'idea di filmaker che è venuta maturando, la commissione è arrivata a privilegiare le operazioni che avevano una *precisa praticabilità*, i progetti che sembravano più adeguati al presente, le figure che più si ponevano il problema della *professionalità*.
>
> (Martini 3-7; corsivi miei)

È sin da *Paesaggio con figure* che si inizia a costituire quell'*équipe* stabile di Soldini, che lo vede d'ora in poi affiancato da Luca Bigazzi, indubbiamente il direttore della fotografia più significativo oggi in circolazione in Italia per la coerenza e l'originalità della gamma cromatica e delle angolazioni di macchina, e per la complessità dei movimenti.[6] Già per il primo lungometraggio si

[6] Luca Bigazzi è anche autore della fotografia di *Morte di un matematico napoletano* (1992) e *L'amore molesto* (1995) di Mario Martone, *Lamerica* (1994) e *Così ridevano* (1998) di Gianni Amelio, *Lo zio di Brooklyn* (1996) di Ciprì e Maresco, *Veleno* (1993) di

costituisce la Bilicofilm, rimpiazzata quattro anni dopo dalla Monogatari. Le due case di produzione raccolgono, oltre a Soldini e Bigazzi, il produttore Daniele Maggioni, l'aiuto-regista Giorgio Garini, il montatore Claudio Cormio. È un'idea di produzione leggera con margini di intercambiabilità — talvolta Garini si occupa del montaggio, o dell'ideazione e del soggetto, o Bigazzi è momentaneamente sostituito — che costituisce un nucleo di aggregazione capace di attrarre ulteriori competenze: ad esempio, il musicista Giovanni Venosta, le cui composizioni sono di grande interesse per l'adesione al soggetto del film e per l'impiego contrappuntistico sul piano della drammaturgia; o Roberto Mozzarelli, uno dei pochi fonici in Italia a lavorare sensatamente con la presa diretta.

La creazione di questo gruppo e modo di produzione non implica strettamente l'istituzione di un regime di autarchia; anzi, se come nota Margherita Pagani la Monogatari è il tipico esempio di una *casa di produzione/bozzolo protettivo* (251), coincidendo quasi interamente con la filmografia soldiniana, allo stesso tempo si distingue per il dinamismo produttivo nel reperimento di finanziamenti, commissioni e capitali anche oltre i confini nazionali (Svizzera, Francia, Germania). Inoltre, questa politica produttiva anticipa alcune caratteristiche proprie al cinema italiano del decennio successivo: segnatamente, il decentramento produttivo, l'attenzione alla destinazione del prodotto e la flessibilità realizzativa. Infatti, negli anni Novanta "nonostante sia ancora imperante la centralità romana, vi sono *segni forti di cambiamento e novità*. Partendo da una struttura rigidamente monocentrica, il cinema italiano degli anni '90 sta passando a un'articolazione più complessa, flessibile, pluricentrica" (Pagani, 243-244). È questa distanza da Roma ad emergere sin dalle prime dichiarazioni di Soldini, o con più sfumature nelle parole di Luca Bigazzi, allorché sottolinea le peculiarità stilistiche del cinema prodotto nella capitale lombarda: "A Milano la presenza delle case pubblicitarie permette di usare competenze tecniche adatte ad un cinema di altissima qualità. . . . A Milano l'esperienza pubblicitaria permette un'attenzione alla forma molto superiore" (Bigazzi 10). L'edizione del 1985 di *Filmaker*, oltre ad imporre all'attenzione *Giulia in ottobre*, rivela un gruppo di talenti difformi per origini, opere, finalità, ma degni di attenzione: Paolo Rosa, Kiko Stella, Daniele Segre sono alcuni di essi. È successivamente a questa manifestazione che nasce l'idea di dar vita ad un circuito distributivo "off", capace di promuovere un gruppo di opere ignorate dai consueti noleggiatori. L'esperienza prende il nome di "Indigena", e in verità non riuscirà a superare questa prima fase di momento aggregativo, né a far breccia nel normale circuito distributivo per la difformità di

Bruno Bigoni, *L'albero delle pere* (1998) di Francesca Archibugi, per cui è insignito dell'Osella d'oro al Festival di Venezia. Come ben si evidenzia, con alcune eccezioni, i contorni di una succinta filmografia di Bigazzi coincidono spesso con la produzione più interessante di questo decennio.

durate e formati dei film proposti. Lo stesso salto verso la produzione, compiuto con il film collettivo coprodotto con la RAI *Provvisorio quasi d'amore* (1988), rimarrà un tentativo isolato e giudicato fallimentare dagli stessi protagonisti. Tuttavia, nel panorama stagnante del cinema italiano degli anni Ottanta, "Indigena" probabilmente ha il merito di raccogliere un consistente numero di opere propositive per modalità produttive, scelte stilistiche, riflessione sul mezzo e indicare l'esistenza di un interesse effettivo per dei tentativi che esulino dal *mainstream* italiano. La conferma di questo interesse rinnovato viene dal festival di Bellaria, che assegna il Gabbiano d'Oro ex-aequo a *Giulia in ottobre* e a *L'osservatorio nucleare del sig. Nanof* di Paolo Rosa. Infine, va segnalata la versatilità della Bilicofilm e poi della Monogatari nell'assunzione di tipologie comunicative differenti, dal documentario alla fiction, dal film di montaggio al film-saggio, così come la flessibilità nell'impiego di vari supporti e formati: dal 16 al 35 mm., dal Beta all'U-matic. In certa misura, in questa pratica produttiva si delinea lo statuto di un cineasta cosciente dell'avvenuta mutazione dello scenario mediatico, che costringe pertanto il filmaker a ricercare i necessari spazi di manovra, disposto al confronto con forme e materiali differenti pur di mantenere la propria centralità nel processo comunicativo. Come lo stesso Soldini sottolinea in una recente intervista con Franco Montini: "Quanto al video non lo considero un genere diverso, ma semplicemente un supporto. Mi è capitato di fare documentari in video ed altri in pellicola: a parte l'evidente differenza che esiste a livello della qualità dell'immagine, la cosa veramente diversa è . . . il fatto che quando lavori in elettronica puoi girare molto di più perché i costi te lo consentono. Questo significa avere la possibilità di catturare momenti e situazioni che nascono solo col tempo, sapendo e potendo aspettare" (10-11). Evidentemente, a scapito dell'immagine di un cineasta freddo, quanto suggerisce questa dichiarazione è invece una duttilità pronta a privilegiare la fase delle riprese, quasi una concezione fenomenologica del filmare. Una disponibilità che Soldini condivide con un cineasta indubbiamente più spontaneo e dalla produzione prevalentemente documentaria come Daniele Segre, entrambi ben distanti dall'ideologia nostalgica di un cinema onnicomprensivo propugnata dalle opere di Tornatore. Quali sono pertanto le componenti privilegiate e qualificanti il cinema di Soldini, apparentemente indeciso tra operazioni, generi e supporti così disparati? In primo luogo, una padronanza teorica e materiale delle differenti fasi della lavorazione del film, a cui Soldini direttamente o meno partecipa, dalla stesura della sceneggiatura alla postproduzione, dalla direzione degli attori al montaggio, in una coniugazione di professionalità ed indipendenza:

> Filmaker è colui che i film se li fa da solo, che segue tutto il processo. In questo senso, mi ritengo un filmaker; voglio seguire fino alla fine il montaggio, i titoli di coda, il mix finale. Non riesco a pensarmi come un regista che gira una sceneggiatura non sua e che non lo convince appieno, e poi affida il materiale a un montatore perché ne tragga qualcosa che funzioni. (*Tracce di un filmaker* 86-87)

L'accento da un lato è posto sulla centralità del filmaker, attento gestore del processo di lavorazione, dall'altro implicitamente sulla lavorazione in se stessa, in opposizione al regista-esecutore, al *metteur-en-scène* il cui ruolo resta relegato unicamente al *set*. Anche in questo caso si misura la distanza del cinema di Soldini da buona parte dello scenario italiano di questo decennio, che mettendo a frutto le competenze elaborate dalla tradizione di scrittura cinematografica e/o teatrale (e in seconda istanza letteraria) ha fondato la rinascita di un cinema medio sul primato della *narrazione*, attribuendo alla fase della sceneggiatura un ruolo centrale. In effetti, le sceneggiature firmate da Soldini con Roberto Tiraboschi (*L'aria serena dell'Ovest*, 1990; *Un'anima divisa in due*, 1993) e con Doriana Leondeff (*Le acrobate*, 1997) non accordano una priorità al *plot*, rispetto alla specificità di un'organizzazione visiva della drammaturgia. In questo senso, due sono le componenti davvero qualificanti le opere di Soldini: il *découpage*, inteso come sintassi delle unità di senso determinate dalle inquadrature e dalle sequenze, e la struttura complessiva dell'opera. È questa accuratezza nella costruzione dell'impianto discorsivo, piuttosto che meramente narrativo del film, a definire la specificità di Soldini nel panorama italiano degli anni Ottanta-Novanta. Se i lungometraggi degli anni Ottanta, pur nella ricerca di una gestione approfondita e cosciente dei mezzi espressivi, manifestavano ancora la suggestione di una riflessione sulle immagini (*Paesaggio con figure*), o una struttura fondata sullo spreco narrativo e l'iterazione (*Giulia in ottobre*), già a partire dal documentario realizzato per la Pirelli nel 1987, *La fabbrica sospesa*, e soprattutto nei tre lungometraggi degli anni Novanta, si rivela un interesse maturo per la struttura del racconto articolato su piani diversi: sintassi plastica delle inquadrature, forme di concatenazione tra sequenze, ruolo delle ellissi, produttività semantica delle disgiunzioni suono/immagine. È quanto individuava prontamente Angelo Conforti, recensendo *L'aria serena dell'Ovest*, allorché indicava meritevole d'attenzione il "découpage, come organizzazione sistematica di tutti i livelli dell'espressione audiovisiva. . . . Il terreno migliore per verificare questa attenzione dell'autore alla peculiarità e alla complessità della partitura visiva è rappresentato dai momenti di transizione, da un personaggio all'altro, da una microstoria all'altra" (89).

La mobilità di Soldini tra i differenti ambiti del documentario e della finzione non rimanda tanto ad una separazione tra pratiche alimentari e opere autoriali, perché proprio in rapporto all'indagine del cineasta sulle specificità discorsive dell'audiovisivo i documentari stessi costituiscono un banco di prova eccellente, analogamente alla prosecuzione di una ricerca tematica sulle aberrazioni sociali della contemporaneità e le loro conseguenze. Pertanto, se *Giulia in ottobre* mette in scena gli itinerari erratici e alienati di una donna tra un trasloco e la fine di una relazione, il documentario *Voci celate* (1985) elegge a tema principale l'alienazione quotidiana degli ospiti di un day-hospital psichiatrico della Lombardia. Allo stesso modo, è illuminante verificare la

struttura complessiva e il ruolo dell'enunciazione nel poco noto *La fabbrica sospesa*[7] e mettere questi dati a confronto con la posizione demiurgica dell'istanza narrativa nel successivo lavoro di finzione, *L'aria serena dell'Ovest*; o ancora, confrontare i temi della magia e, sul piano iconografico, della finestra nel cortometraggio di finzione *D'estate* (1994), con le corrispondenze segrete e le finestre aperte e chiuse, correlati oggettivi delle psicologie dei personaggi, in *Le acrobate*.

L'opera di Soldini rileva di una coerenza interna e diffusa piuttosto rara nel cinema italiano contemporaneo. La frequentazione del documentario implica pertanto delle acquisizioni sul piano espressivo, ma anche un raffinamento e una più meticolosa preparazione della preproduzione dei film di finzione. Da un lato, difatti, l'interesse per la strutturazione del discorso spinge Soldini ad indagare e verificare le concrete possibilità di un uso produttivo del montaggio, come lui stesso dichiara in un'intervista rilasciata a Paola Brunetta:

> Una delle cose positive del documentario è che ti permette di scoprire dei mondi che non conosci, di penetrare in essi per farne emergere l'essenza, il significato più vero. Senza contare il *lavoro di montaggio*, nei documentari importantissimo, tanto che la stessa sceneggiatura si può dire venga fuori in questa fase. . . . Dai documentari ho poi ricavato per *L'aria serena* alcuni spunti, come l'idea delle interviste motivazionali, inoltre la libertà di *riscrivere la struttura narrativa in fase di montaggio*.
>
> (112; corsivi miei)

È questa applicazione delle potenzialità del montaggio a costituire uno degli assi portanti del lavoro del cineasta milanese negli anni Novanta, che lo porta da una concezione demiurgica del raccordo come principio di organizzazione e intreccio di differenti percorsi narrativi ne *L'aria serena dell'Ovest*, al suo impiego in termini fortemente connotativi, utilizzo rivelatore di una netta influenza bressoniana nei movimenti iniziali di *Un'anima divisa in due* e *Le acrobate*. Dall'altro lato, il confronto con realtà investite di un interesse specifico e la questione della loro rappresentazione spingono Soldini ad un lavoro di documentazione sul campo ed all'approntamento di una metodologia di indagine (Sesti 1987, 22), non senza un diretto precipitato nella costruzione del verosimile nei suoi film di finzione — su tutti, *Un'anima divisa in due*, basato sul confronto tra nomadismo e stanzialità nei personaggi di una ragazza rom e di un italiano. Anche in questa accuratezza della preparazione si rinviene la peculiarità del cineasta a fronte di una prassi generalizzata in Italia: pur mantenendo il registro realistico tra le opzioni predilette, spesso ci si cura poco di fondare quello su dei criteri di coerenza interni al testo — dagli psicotici

[7] Il documentario, focalizzato sulla riconversione dello stabilimento La Bicocca della ditta Pirelli, fu commissionato a Soldini dall'azienda stessa. Tuttavia, terminata la sua lavorazione, il prodotto non riscosse l'approvazione della committenza, da cui la scarsa visibilità odierna.

canterini de *Il grande cocomero* (1993, F. Archibugi), ai partigiani da Mulino Bianco di *Piccoli maestri* (1998, D. Luchetti), le cadute di tono e di credibilità del testo sono molte. Infine, il lavoro documentaristico ha probabilmente influito sulla concezione "aperta" di personaggio dell'opera soldiniana e conseguentemente sul suo lavoro con gli attori, ideali interlocutori nella definizione di un ruolo — esempio abbastanza raro per il cinema italiano odierno, più incline a lavorare per tipi, che questi provengano da un *ensemble* teatrale (Salvatores), o dalla programmazione televisiva (Aldo, Giovanni e Giacomo; Roberto Benigni; le produzioni dei Vanzina ecc.). I ruoli nel cinema di Soldini sono sempre destinati ad essere completati nel momento della messa in scena, come lui stesso spiega a Luca Mosso:

> In Italia gli attori ci sono. Mancano invece registi capaci di sfruttarne appieno le potenzialità. . . . Quando si sceglie un attore, sono due le questioni: la prima è quanto si avvicina al personaggio che hai in mente, la seconda quanto porta al personaggio. Sulla carta non ho mai dei personaggi a tutto tondo, definiti dalla A alla Z. Io me li immagino sempre dalla A alla H. Ad un certo punto pensi a degli attori che ritieni siano in grado di portarti quella parte dalla H alla Z che ti serve.
>
> (20)

Vari elementi della prassi realizzativa qualificano quindi il cinema di Silvio Soldini come un caso appartato e propositivo nel quadro del cinema italiano. In verità, questa coerenza professionale si riscontra ugualmente sul piano delle singole occorrenze testuali. Ed è probabilmente qui l'origine della singolare patente attribuita al cinema del cineasta milanese: rigoroso, ma freddo. È la singolare tenuta di ogni singola inquadratura, la tenacia con cui i suoi film girano intorno a delle ossessioni molto private — coincidenti con lo stato delle immagini contemporanee —, la ridondanza di temi figurativi, soluzioni linguistiche, tipologie di personaggi e strutture narrative su cui i suoi film si basano, sono tutti questi elementi a suscitare interesse e al contempo a respingere fruitori ed esegeti facilmente inclini alla più facile categorizzazione di cascami televisivi o "buonismi" veltroniani. Indubbiamente, i modelli e i padri putativi del cineasta si situano tutti in una zona assai distante dallo scenario contemporaneo, e però ascrivibili ad un'idea di "cinema moderno", quando non ideologicamente autoriale: da Bresson a Ozu, da Wenders a Godard, passando per Antonioni. Nondimeno, in tutti i casi citati l'impellenza è data dall'indagine linguistica sulle potenzialità del mezzo. Il riferimento a questa tradizione da un lato può implicare il moltiplicarsi delle marche autoriali a livello testuale — sul piano della sostanza e dell'espressione —, ma allo stesso tempo può qualificarsi come feconda nella ricerca di soluzioni originali. In effetti, il cinema di Soldini implica da un lato una codificazione delle marche dell'enunciazione e una concezione dell'opera in termini olistici, organismo perfettamente conchiuso; dall'altro un'attenzione ai valori comunicativi di ogni singolo testo, ottimo antidoto alle tentazioni narcisistiche insite in qualunque ideologia d'autore. Le

due caratteristiche trovano una convergenza nell'attenzione alla strutturazione temporale e spaziale.

Il tempo nell'opera di Soldini è sempre soggetto ad una trattazione accurata, tanto sul piano diegetico che extradiegetico. La durata appare soggetta ad un continuo lavoro di compressione e decompressione, motivato sul piano diegetico dalla necessità dei personaggi di riconquistare un tempo proprio, svincolato dalla funzionalizzazione propria ai ritmi lavorativi e urbani.[8] Si tratta propriamente di "perdere tempo" per appropriarsene, non troppo differentemente dai protagonisti nei romanzi di Peter Handke (*La donna mancina*). Infatti, non è mai l'azione in sé ad essere qualificante per i personaggi, né per le scelte di messa in scena: sin da *Drimage*, raramente un raccordo serve a descrivere con maggiore precisione un'azione; lo stacco di montaggio sul personaggio implica unicamente un approfondimento dei suoi caratteri o di quelli dell'attore. Da Giulia in *Giulia in ottobre* a Tobia e Irene ne *L'aria serena dell'Ovest*, da Pietro di *Un'anima divisa in due* a Elena ne *Le acrobate*, il movimento è lo stesso: sottrarsi alla routine lavorativa e aprirsi alla casualità e all'incontro con il diverso da sé. In questo senso, due dati mi sembrano caratterizzanti questa corrispondenza. Primo dato: in *L'aria serena dell'Ovest* le sequenze dedicate a Tobia e Veronica recano frequentemente l'icona di un orologio, destinato a scomparire allorquando il personaggio maschile si sottrae ai propri doveri lavorativi, e a fare nuovamente capolino al rientro nella routine. Secondo dato: in *Le acrobate* Elena, schiacciata dalla propria depressione e dalla ripetitività del quotidiano, viene sollecitata da un collega di lavoro con la domanda "Che si fa?". Stacco. Un aereo in campo lunghissimo atterra in un aeroporto pugliese. Elena ha deciso di perdere il proprio tempo, tutt'altro che vanamente. A fronte di un tempo parcellizzato e utile, si tratta di attingere il valore del tempo inteso come durata esperienziale. In *Un'anima divisa in due*, film in tre movimenti, il primo di questi è situato a Milano, luogo che caratterizza i propri personaggi secondo i ruoli sociali: Pietro è un guardiano in un grande magazzino, Pabe una rom che chiede l'elemosina. L'infrazione delle barriere razziali implica una parallela uscita dallo spazio metropolitano, contraddistinto dalla frammentazione temporale e spaziale, e la conquista di un movimento *on the road* capace di restituire una durata fenomenica. Sarà un caso che Pietro, una volta scoperta una ladra nel grande magazzino, non si limiti a sottrarle gli orologi rubati, ma in un accesso d'ira li infranga al suolo? L'opposizione è netta e costituita tra due termini: tempo socializzato e tempo dell'esperienza. Lo statuto del primo è sottolineato ulteriormente dalla necessità di un'infrazione dell'ordine sociale per poter attingere al secondo, generalmente concretizzata in un furto: il biglietto della lotteria involontariamente sottratto da Cesare a Veronica in *L'aria serena*; il ratto di Pabe in *Un'anima divisa in due*; il furto dei soldi perpetrato da Maria in

[8] L'esame delle relazioni spazio-temporali in Soldini muove da un eccellente saggio di Canova recentemente pubblicato, nei confronti del quale sono per più versi debitore.

Le acrobate. Evidentemente tra esperienza e convenzione, secondo Soldini, c'è un grosso iato: non a caso Cesare in *L'aria serena* si ostina a cercare un nome (Olga), senza rendersi conto che corrisponde all'identità della ragazza che gli si para davanti in metropolitana.

Pertanto, il tempo riconquistato, o semplicemente attualizzato, ha anche una funzione: la scoperta dello spazio circostante e della propria posizione in esso. Da qui i vagabondaggi dei vari *drop-out* soldiniani, intenti ad esplorare la metropoli che li circonda (*Giulia in ottobre*, *L'aria serena dell'Ovest*) o ad affrontare l'apertura verso un'alterità in primo luogo geografica: la strada e successivamente Ancona per Pietro e Pabe (*Un'anima divisa in due*), Taranto e Treviso, rispettivamente per Elena e Maria, e poi insieme il Monte Bianco (*Le acrobate*). Ma la necessità di confrontarsi con il proprio territorio è un'esigenza impellente di tutto il cinema di Soldini, che ne affronta la varietà anche nelle sue opere documentarie: *Musiche bruciano* (1991), incentrato sulle band rock della scena milanese, pone esplicitamente l'opposizione tra tempo lavorativo dei vari musicisti e tempo della musica, raccordando l'uno all'altro con delle sequenze da *road movie* che perdono il dato figurativo dell'immagine, in direzione di un dinamismo correlato alla musica; *Made in Lombardia* (1996) è chiaramente un altro film di strada, che dell'esplorazione del proprio territorio di appartenenza fa la sua finalità, raccordando le interviste ai vari personaggi con lunghi camera-car che descrivono il paesaggio brianzolo. È il movimento rappresentato come continuità ad essere elemento qualificato sul piano assiologico, come rivelano le straordinarie sequenze di viaggio in *Le acrobate*.

La dissipazione del tempo, evidente in *La fabbrica sospesa*, uno stabilimento in cui non si può che ricordare i tempi andati, è quello che permette il dispiegarsi dell'enunciazione, più precisamente nella figura dei carrelli che percorrono ampiamente le strutture della fabbrica, soluzione del piano-sequenza che ricupera pienamente il valore della durata, analogamente ai lunghi carrelli a seguire che descrivono i percorsi erratici di Giulia in *Giulia in ottobre*. Questa tipica marca dell'enunciazione rimanda ad una centralità dell'istanza enunciativa propria a tutto il cinema di Soldini e ben presente anche nei lavori documentari. Ad esempio, lo spazio del *day hospital* di *Voci celate* è a più riprese geometrizzato da lunghi carrelli laterali, analogamente a *La fabbrica sospesa*. Ma questo desiderio di imprimere nel testo la sua origine si manifesta in più modi nel cinema soldiniano, ma tutti riconducibili ad una *volontà stilistica* evidente, ad un desiderio di promuovere la comunicazione attraverso un segno forte. L'uso del montaggio in senso ampio, inteso sia come organizzazione della colonna visiva che di quella sonora, risponde a quell'esigenza. È un'istanza demiurgica quella che, per il tramite del Macguffin dell'agendina, muove le esistenze dei personaggi in *L'aria serena dell'Ovest*, o organizza le segrete corrispondenze dei personaggi in *Le acrobate*, strutturando l'intera narrazione sui motivi della congiunzione e della disgiunzione. Come nel caso di Lang, cineasta peraltro ben distante da Soldini, dietro il ruolo del Fato o del Caso va

ricercata piuttosto la volontà di sottoporre tutte le componenti del racconto ad un'organizzazione ferrea, capace di gestire accuratamente i processi di significazione. In questa direzione va anche l'accuratissimo assetto dei motivi plastici e cromatici delle opere soldiniane, che fanno parlare Mario Sesti di una cura e di un gusto erudito "per una continua significatività o compiutezza dei colori nel racconto", che "denunciano l'austerità del testimone di una *waste land* e, al contempo, manifestano l'emotività di un osservatore tanto duttile quanto disincantato" (Sesti 1998, 13). Si tratta del ruolo tutto particolare degli oggetti in quest'opera, di volta in volta vettori dei movimenti narrativi, correlati oggettivi, occasioni di una disposizione coerente dei motivi plastici nella consecuzione delle inquadrature, e talvolta, non senza aggravi per la fluidità del racconto, metafore di più ampio respiro.

Lo sguardo nell'opera di Soldini sembra assumere un ruolo di orientamento ed esplorazione del territorio, attraverso una strutturazione rigorosa dei materiali da quello offerto. Se la cifra simbolica del nuovo cinema italiano è la *claustrofilia*, come suggerisce Mario Sesti (1994, 1996), cioè la difficoltà a rappresentare ciò che supera i confini del proprio "particulare", l'autolimitazione nella sfera del privato, la reclusione del racconto cinematografico nelle quattro mura di un appartamento, evidentemente Soldini si sottrae per prassi realizzativa e testi a questa categoria, sottoponendo piuttosto quella condizione ad una critica interna. Infatti, a cominciare dalle immagini inedite di Milano proposte in *Giulia in ottobre*, *L'aria serena dell'Ovest*, *Un'anima divisa in due*, figurazioni di uno spazio metropolitano per contro assente in tutto il cinema italiano dello scorso decennio, sino ai lavori di documentazione sul territorio, l'intenzione registica si delinea: descrivere le interrelazioni tra uomo e territorio, piuttosto che sovrapporre un personaggio su un paesaggio, opzione invece praticata da alcuni cineasti che si sono azzardati a superare i confini di quartiere.[9] Nel caso di Soldini, si tratta di esaminare cosa ha implicato sul piano sociale la trasformazione territoriale e cosa tuttora significa la forma metropoli sul piano delle relazioni umane. Soldini può essere tranquillamente classificato come un *cineasta metropolitano* per lo spazio e il ruolo che la città viene ad assumere nelle sue opere. Anzi, la sua prima immagine è la *skyline* newyorkese in *Drimage*, e successivamente la rappresentazione della metropoli inaugurerà più racconti: *Antonio e Cleo* in *Provvisorio quasi d'amore* (1988), *L'aria serena dell'Ovest*, *Musiche bruciano*, *Un'anima divisa in due*. La città è il luogo della

[9] A prescindere dai casi di Mazzacurati e Pozzessere, capaci di mettere in scena un paesaggio memore e delle sue rappresentazioni cinematografiche e delle forme sociali che lo hanno abitato, particolarmente significativi di un uso meramente scenografico dell'ambientazione mi sembrano gli esempi di Salvatores con la sua "tetralogia della fuga" (*Marrakech Express*, *Turné*, *Mediterraneo*, *Puerto Escondido*) o Luchetti (*La settimana della sfinge*, *Piccoli maestri*), e con tutt'altri esiti i Ciprì e Maresco di *Cinico TV*.

compresenza ignorante, lo spazio i cui abitanti possono permettersi di evitarsi vicendevolmente (*L'aria serena dell'Ovest)*. Ma allo stesso tempo è un territorio ad alta densità semiotica, serbatoio infinito di narrazioni, ma anche di segni precostituiti. Da qui l'impiego ricorrente nell'opera soldiniana di segnaletica stradale, strutture architettoniche, superfici riflettenti. La metropoli è il luogo emblematico dell'aggregazione e della convenzione sociale — i segni ne sono il prodotto —, il territorio socializzato da cui è necessario fuggire (*Un'anima divisa in due*), fino ad un confronto con gli spazi della Natura (*Le acrobate*). L'alienazione metropolitana si manifesta in modo specifico attraverso il tema dell'abitazione: Giulia si sottrae alla routine quotidiana nel momento in cui deve cambiare casa (*Giulia in ottobre*); Veronica, ideologa di un pensiero nomade, fugge continuamente dalle case dei suoi amanti, e infine da Milano (*L'aria serena dell'Ovest*); Pietro si innamora di una donna rom, nomade per eccellenza, e scappano insieme dalla città (*Un'anima divisa in due*); i pazienti del *day hospital* devono sfuggire alla propria situazione abitativa e familiare, e nel finale approdano a un luogo di villeggiatura (*Voci celate*); l'industriale brianzolo arriva a far coincidere casa e fabbrica (*Made in Lombardia*). In questa direzione, grande importanza riveste quel piccolo trattato teorico costituito da *D'estate*: una ragazza legge dei racconti a una persona anziana (reclusione/spazio privato/finzione letteraria), ma le sue letture vengono letteralmente anticipate dagli avvenimenti nello spazio urbano; progressivamente, sul filo di tre movimenti, macchina da presa e protagonista si spingeranno all'esterno, verso la casualità. Gli esempi ovviamente potrebbero moltiplicarsi, ma quanto preme qui sottolineare e il rapporto di attrazione/ripulsa nei confronti dello spazio abitativo e della metropoli. Gli esempi più belli sono in *Un'anima divisa in due*: Pabe, ridotta a casalinga anconetana, è sul balcone in cerca d'aria, quando una panoramica da sinistra a destra raccorda il suo volto al cantiere di un ennesimo palazzone; Pabe nel finale torna al proprio campo, solo per vederlo sostituito da un nuovo cantiere: nei suoi occhiali da sole si specchia una gru. È lo spazio privato e solitario del cattivo discorso delle immagini, quello televisivo e informatico che fa da controcampo ai volti affranti o rigati di lacrime di Pabe, Tobia (*L'aria serena dell'Ovest*) o Elena (*Le acrobate*), sino ai due televisori che campeggiano in unica sala (*Le acrobate*). È il cattivo discorso del *visuale* come lo intendeva Serge Daney: immagini prive di fondo e perfettamente intercambiabili. Non è un caso che la moda e la cosmesi siano più volte stigmatizzate nelle narrazioni di Soldini: dalle commesse di *Un'anima divisa in due* (l'ex-moglie di Pietro, impiegata in un negozio d'abbigliamento, e la profumiera con cui ha un flirt) alla Clara di *L'aria serena dell'Ovest*, sino alla professione di Elena nelle *Acrobate* (chimica in una ditta di cosmetici). Immagini televisive e pubblicitarie massificate, come le femmine di *Femmine, folle e polvere d'archivio* (1992), film di montaggio in cui la femminilità della figura della prima inquadratura è progressivamente sottoposta all'irreggimentazione e mascolinizzazione totalitaria, verso lo sterminio di

massa. Ed è lo stesso mito della casa nell'Italia post-boom ad essere analizzato in *Case, cose, città* (1998), nuovo film di montaggio, che partecipa al progetto *Alfabeto italiano*.

Lo sguardo cinematografico può forse ancora assolvere ad un ruolo di orientamento, riorganizzazione sul piano estetico dei materiali, informazione morale dei dati. Il cinema può forse ancora permettersi di scegliere come organizzare il proprio tempo e il proprio spazio. Il cinema conserva ancora una propria natura nomade.

Università di Bologna

Opere citate

Bigazzi L., *Filmspeaker*, "Cineforum" 242 (1985), 8-10.

Brunetta P., *Un approdo al realismo. Il cinema di Silvio Soldini*, "Cinema & Cinema" ns 62 (1991), 67-76.

Brunetta P., *Il senso di un percorso. Conversazione con Silvio Soldini*, "Cinema & Cinema" ns 62 (1991), 112-115.

Bruno M. W., *Introduzione al nemico*, "Segnocinema" 41 (1990), 11-15.

Canova G., *Silvio Soldini: il caso e l'occasione*, in *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998.

Conforti A., *L'aria serena dell'Ovest*, "Cineforum" 298 (1990), 87-90.

Martini E., *Filmaker. Lontano da Roma*, "Cineforum" 242 (1985), 3-7.

Micciché L. (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Venezia, Marsilio, 1998.

Montini F., *Silvio Soldini: "La lontananza simile"*, "CineCritica" 9 (1998), 6-11.

Morandini M., *Fuori dal tunnel?*, "Cinema & Cinema", ns 62 (1991), 51-58.

Mosso L., *Intervista a Silvio Soldini*, "Filmaker" 2 (1994), 19-21.

Pagani M., *La struttura economica del Patchwork italiano*, in *Patchwork Due. Geografia del nuovo cinema italiano*, a c. di G. Martini e G. Morelli, Milano, Il Castoro, 1997.

Quaresima L., *Non è carino*, "Cinema & Cinema", ns 62 (1991), 31-40.

Sesti M., *Le storie. Come non si scrivono (più)*, "Cineforum" 261 (1987), 16-22.

_____ (a c. di), *Nuovo cinema italiano*, Roma, Theoria, 1994.

_____ (a c. di), *La "scuola" italiana. Storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*, Venezia, Marsilio, 1996.

_____, *Deserti blu (e gialli). Sul cinema di Silvio Soldini*, "CineCritica" 9 (1998), 12-15.

Soldini S., *Tracce di un filmaker. Conversazione con Silvio Soldini*, in *Isole. Cinema indipendente italiano*, a c. di G. Capizzi, A. Fornuto, G. Volpi, Torino, Pervisione, 1992.

Zagarrio V., *Cinema italiano anni novanta*, Venezia, Marsilio, 1998.

Áine O'Healy

Are the Children Watching Us?
The Roman Films of Francesca Archibugi

Massimo Sebastiani suggested some years ago that the films of Francesca Archibugi might be collectively titled "The children are watching us" (18). Archibugi has at this juncture made five features: *Mignon è partita* (1988), *Verso sera* (1991), *Il grande cocomero* (1993), *Con gli occhi chiusi* (1994), and *L'albero delle pere* (1998), all based on screenplays that she authored either collaboratively or alone. Although characterizing the director's work only in thematic terms, Sebastiani's suggested title still seems apt. His historical reference is to Vittorio De Sica's *I bambini ci guardano* (1943), in which a young boy, overwhelmed by the breakdown of his parents' marriage and his father's eventual suicide, ultimately rejects the affection of his "transgressive" mother. The depiction of adult weakness in this film made near the end of the fascist period has subsequently been interpreted as a moral critique of Italian society at the time.[1] De Sica's strategic deployment of a child character to provoke a reflection on the shortcomings of adult behavior within a broader social context is not unique to this early film, however, and may also be found in his neorealist classics *Sciucià* (1946) and *Ladri di biciclette* (1948). The child has a similar function in some of Roberto Rossellini's work, particularly in *Germania anno zero* (1947) and the Neapolitan episode of *Paisà* (1946). A recurrent trope in the national cinema during the postwar years, the image of the child as observer of a society that is out of control has been revived during the past decade in the work of several Italian filmmakers, suggesting an implicit homage to the legacy of neorealism. Nowhere, however, is the figure of the child more consistently constructed as witness of adult weakness or ineptitude than in the work of Archibugi.

Four of Archibugi's films, *Mignon è partita, Verso sera, Il grande cocomero,* and *L'albero delle pere*, are set in Rome in the present or recent past, with characters drawn from various strata of the middle classes. In each of these films at least one young character is positioned as both victim and judge of adult behavior. Archibugi's remaining feature — an adaptation of Federigo Tozzi's novel *Con gli occhi chiusi* — is, by contrast, a story of lost innocence set in the Tuscan countryside at the turn of the century. Despite differences in tone and

[1] In 1951, G. Viazzi perceived some scenes of this film as a "pagina magistrale di rappresentazione morale e sociale espressa in termini psicologici" (Brunetta 290).

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

setting, *Con gli occhi chiusi* is linked thematically with Archibugi's *oeuvre* as a whole in its emphasis on the difficult coming of age of its two principal characters.

Contemporary theoretical criticism seems for the most part to have abandoned auteurist approaches to film analysis. Nonetheless, Archibugi's films, and particularly her four features set in Rome, reveal in their distinctive preoccupations and carefully considered stylistic choices striking consistencies of vision and expression that invite an assessment of her work as that of an emerging *autore.* Not only do these four films share a common urban setting and a preoccupation with the world of children, but they all allude in different ways to the watershed years of activism and protest in the 1960s and 1970s, provoking a reflection on the effects of those years on the subsequent generation. Also evident in Archibugi's work, and echoed in her public statements, is the desire to connect with the national cinematic tradition as a filmmaker whose productions speak to a broad range of Italian audiences. In this study focusing on her four Roman films, I will examine the director's cinematic signature as it has evolved since her first feature film in 1988.

Born into a left-leaning bourgeois family in Rome in 1960, Archibugi was still a teenager during the political turmoil of the late 1970s. She duly became a member of the Federazione Giovanile Comunista and frequented feminist groups then active in Rome, practicing the "double militancy" that was relatively commonplace among young women of her generation and intellectual background. The early influence of leftist politics has clearly contributed to refining her vision as a filmmaker. Years later it still marks her films, which simultaneously reflect a critical distance from several aspects of the cultural radicalism of the 1970s. Although traces of feminist discourse may also be discerned in some aspects of her work, her attitude toward feminism has proved more elusive and ambivalent than her ongoing commitment to leftist politics.

Despite the significant increase in the number of women filmmakers working in Italian cinema over the past fifteen years, Archibugi is still the only female director of her generation who has created a body of work that has won both national and international recognition.[2] Although she consolidated her position as a promising young filmmaker in Italy in the early 1990s as quickly as both Liliana Cavani and Lina Wertmüller established theirs more than twenty years earlier, her work has received more modest acclaim abroad. This situation is due in part to altered patterns of film distribution on the international scene and to the increasing dominance of Hollywood cinema, but may also be explained by qualities intrinsic to Archibugi's work. Uninterested in technical virtuosity or formal experimentation, she is primarily a storyteller, and her films unfold as solid, traditionally wrought narratives. Aimed, according to the

[2] For a brief discussion of other women filmmakers of Archibugi's generation, see O'Healy 1995.

director's own admission, at a broad popular audience, these stories are for the most part firmly rooted in the contemporary Italian experience. Unlike many Italian filmmakers of her generation, Archibugi does not attempt to make her narratives more "universal," or to approximate the generic conventions of the Hollywood model, in the hope of reaching a wider international audience. Neither overtly political nor merely calligraphic, her films resonate with the tradition of the *commedia all'italiana*, while acknowledging the ethical legacy of the neorealists.

The first image in Archibugi's debut feature film, *Mignon è partita*, is a close-up of a street-map of Rome. Here, at the end of the title sequence, the voice of the adolescent narrator identifies his own neighborhood with precision: "Quartiere Flaminio, Piazza Melozzo." Many of the subsequent scenes in the film are shot in the middle-class residential area named in the opening sequence, consolidating the initial indication of geographical specificity. The director's use of a map of Rome to anchor the story in a particular place and time, however, is simultaneously marked by an element of self-reflexive abstraction, evoking Roberto Rossellini's deployment of the urban map in a very different narrative context at the beginning of *Roma città aperta* (1945). The tribute to the neorealist director becomes explicit later in the film when, having attended a screening of *Germania anno zero,* Giorgio, the narrator/protagonist, praises the work of Rossellini to a television reporter, played by Archibugi herself. Although the director has emphasized her admiration for Rossellini in several interviews,[3] her films are closer to the tone of the *commedia all'italiana* than to the more sombre style of neorealism. The broad popular appeal of Italian comedy in the 1960s and 1970s, with its blend of social criticism and satiric humor, is clearly part of Archibugi's aim. But this "popular" aspect of her work is combined with an element of cinematic self- reflexivity (often signaled by film posters placed within the *mise-en-scène*) and with persistent traces of literary erudition.

Co-written by the director with Claudia Sbarigia and Gloria Malatesta, *Mignon è partita* is a male coming-of-age story, harking back to the literary genre of the *Bildungsroman.* Here the adolescent protagonist Giorgio recounts the events that occurred during the visit of his French cousin Mignon, an aloof fifteen-year-old sent to stay with her relatives in Rome following her father's incarceration for illegal business practices. It is a story of unrequited love, focalized by a single consciousness, marking a distance between the "now" of the narrating voice and the "then" of the events recounted.

Spanning the course of a year, the events unfold in a straightforward chronology, book-ended by Giorgio's voice-over comments. Reinforcing the literary quality of this structural conceit, the dialogue is punctuated by allusions

[3] Archibugi has acknowledged the specific influence of *Germania anno zero,* which she describes as "one of the great films about adolescence" (Biarese 23).

to Charles Dickens and to Elsa Morante, from whose novel *L'isola di Arturo* Giorgio cites directly at some length. Simultaneously with its insistence on the world of children and their interaction with adults, the film evokes widely admired films on childhood, such as François Truffaut's *Les quatre cent coups* (1959) and *Argent de poche* (1976). In its editing and cinematography, *Mignon è partita* takes a traditional, carefully crafted approach. Since the focus of the film is on the interactions of its two principal characters with each other and with the other children and adults around them, there is substantial deployment of the close-up and conventional shot/countershot editing. This is balanced, however, by trolley shots, crane shots, and pans that take in the spatial layout of the family home and its relation to the apartment building and surrounding streets. Close attention to visual detail contributes to a strikingly realistic construction of the social scene in this animated Roman neighborhood, where adolescents congregate on the streets, and children or neighbors call out to each other from window to window, or window to street. What is achieved by these formal strategies is a sense of the dynamic interpenetration of private and public space, much resisted by the upper-class Mignon, who is repulsed by the apparent disorder and lack of privacy that characterizes her cousins' way of life.

Although the narrative is focalized almost exclusively from Giorgio's point of view, Mignon's troubled emotions and her hostile reaction to the unfamiliar social and domestic scene occupy an important place in the unfolding events. Thus the film is able to observe not only the emotional turmoil of adolescence, but also the growing impact of global consumer culture on Italian youth during the 1980s, as well as the inscription of class in the language, habits, and values of children as they grow to maturity at a specific historical juncture. In the dialogue much is made of the difference in class between Mignon's father and Giorgio's father, who happen to be twin brothers. An international businessman of considerable wealth, Mignon's father (who never appears onscreen) seems at first very different from his brother Federico, a self-styled poet and the proprietor of a modest bookstore. The film's insistence on the criminal dishonesty of Mignon's father in his business practices can be read as an implicit critique of the entrepreneurial class in an age of rampant consumer capitalism. Yet the narrative also takes a critical distance from Federico, depicted as a weak, self-centered man who ignores his family and is involved in a sexual relationship with a young employee. Despite the superficial differences of wealth and class attributed to the middle-aged brothers, one motivated by the excesses of consumerism and the other trapped in a vestigial nostalgia for the 1960s, the film implicitly suggests that the men resemble each other in their ineptitude as fathers.

In *Mignon è partita* there is a marked absence of responsible male adults. The child characters in this and later films by Archibugi observe a society where the family is in a state of crisis, and where fathers have lost their authority or abandoned their responsibility. Giorgio's father and uncle (Mignon's father)

have each, in different ways, neglected their children, and another uncle is intent on seducing Giorgio's mother. While foregrounding the deficiencies of the adult male characters, however, *Mignon è partita* does not offer any contrasting portrayals of strong females. Giorgio's mother, the long-suffering Laura, is nonetheless one of the most sympathetic characters in the film, due in part to the performance of Stefania Sandrelli. Resisting the amorous attention of her brother-in-law, she compensates for the dissatisfactions of her marriage by investing all her energy in the care of her five children. Yet while she devotes herself to the family with as much attention as she can summon, she fails to help Giorgio at the moment in which he becomes most vulnerable. A female teacher who takes a friendly interest in Giorgio's life and acts as his intellectual mentor is similarly absent at the time of his greatest vulnerability.

In contrast to the weakness of the adult characters, the adolescent protagonist possesses a sharp sense of moral judgment. The construction of specific child characters as exceptionally intelligent, discerning, and wise is, in fact, repeated throughout all of Archibugi's Roman films, and it is one of the most recognizable features of her cinematic signature. Giorgio's righteousness seems especially severe, however, when he briefly transfers the anger he had felt toward Mignon onto his mother, accusing her of selfishness and indifference. The scene, which takes place in an elevator, is played as comedy. Here the boy's unconscious motivations are apparent to the spectator, while the mother, attempting to reassure her son that she has ended her association with her brother-in-law, is unaware of his unrequited love for Mignon, and misunderstands the real source of his distress. By presenting the scene in a humorous vein, however, the film minimizes the complexity of the issues at stake in the mother's predicament. Although some attention is paid in the film to Laura's unhappiness and to the distress of the abandoned Mignon, *Mignon è partita* clearly remains a masculine coming-of-age narrative. The female characters who are closest to Giorgio (his mother, his teacher, and Mignon) suffer, die, or otherwise depart from the scene in ways that have less to do with the development of their own characters than the need to illustrate the boy's evolving maturation.

All the children constructed by the film are victims of forces over which they are powerless, but they are not entirely innocent. Shrewd and watchful, they sometimes deploy the deception they have observed in the adults to their own ends. Thus in the course of the film Giorgio feigns a suicide attempt, and Mignon announces to her shocked hosts that she is pregnant. These strategies bring to each of them the kind of attention they had covertly sought. Similarly other young characters occasionally reveal a darker or more devious side: Giorgio's brother steals money from his mother, and his sister has a violent streak. While the narrative remains consistently indulgent towards the children's weaknesses and cruelties, suggesting their sometimes unconscious motivations, it

observes the flaws of the adult characters from a strikingly less sympathetic perspective.

Like *Mignon è partita,* Archibugi's second feature, *Verso sera*, was co-written with Sbarigia and Malatesta. Resonating with some of the literary qualities of the earlier film, it introduces two strong female characters, a five-year-old girl and a young woman, who occupy a central place in the narrative. Nonetheless, the events are focalized here too by a male narrator/protagonist. Unfolding mostly in 1977, the narrative has a self-consciously historical dimension that sets it apart from Archibugi's other Roman films. Although it alludes to a broader range of social issues and environments than the first feature, *Verso sera* similarly views the larger world from the vantage point of a single domestic setting, in this case a comfortable villa in the Parioli district, home of Ludovico Bruschi, the narrator/protagonist. All of the film's dramatic power and most of its comic moments derive from the contrast established between Bruschi, an elderly, well-to-do, and erudite communist of refined tastes and precise habits, and the two people who come to live with him briefly and who profoundly affect his life: his young granddaughter, nicknamed Papere, and her mother Stella, a young woman of modest upbringing who embraces the counter-cultural practices of the contemporary youth movement.

The narrative is framed by Bruschi's voice-over reading a letter written to Papere shortly after she and Stella abruptly depart from his home. Recounting the events that occurred during the year they spent together, the professor writes to his granddaughter not as a child, but as an adult, believing that she will have the opportunity to read his account only when she turns eighteen. The moment of reading to which he alludes is, of course, the early 1990s, the time when the film was made. The narration thus explicitly foregrounds the distance between Bruschi's perspective on his world in 1977 and the contemplation of that world by the addressee, his grown-up granddaughter, and by extension, the film audience of the 1990s.

Setting the action in the 1970s, the director looks back at one of the most dramatic periods in recent Italian memory, and pays homage to the contrasting influences of her own intellectual formation, the historical left and the liberationist movements of the 1960s and 1970s. Although the narrative unfolds during the most intense phase of Italian terrorism, the violence that characterized the "years of lead" remains in the background, and the action stops short before the period encompassing the kidnapping and murder of Aldo Moro by the Red Brigades in 1978. Some of the tensions that characterized the late 1970s, however, are articulated in the verbal battles waged between Bruschi and Stella, with the child Papere caught between opposing sides.

In his brief historical account of political trends in Italy during the 1970s, Paul Ginsborg has alluded to the process of fragmentation that occurred in the Italian left from the elections of 1976 onward. He notes that as the PCI moved closer to government and strengthened its ties with the Christian Democrats, the

Party increasingly cut itself off from the part of its base among the younger generation in the universities and major cities that had given it crucial support in the elections. But within the youth movement itself there was also a pattern of fragmentation, as two contrasting tendencies began to assert themselves, one increasingly violent and militaristic, the other "spontaneous" and "creative" (382).

In *Verso sera,* Stella appears to belong to what Ginsborg calls the "spontaneous" or "creative" tendency within the youth movement, although her eventual participation in a violent demonstration is alluded to toward the film's conclusion. Her political involvement, unlike Bruschi's commitment to the ideals of the left, is not cerebral but intuitive and idiosyncratic. The film thus takes a critical distance from both the closed-minded certainties of the aging professor and the hedonistic impulsiveness that seems to underlie many of Stella's choices.[4]

Although the performances of Marcello Mastroianni as Bruschi and Sandrine Bonnaire as Stella bring subtlety to these roles, the opposition between the two characters seems at first rather schematically drawn. Just as the professor is erudite, rational, and highly disciplined, Stella is parasitical, impulsive, and ignorant, although open to a variety of experiences. With condescending paternalism, he tries to instill in her a respect for logic, decorum, and social responsibility, while she disdains all forms of self-regulation. He insists on the superiority of knowledge gleaned from great books over the claims of personal experience, and tries to point her in the direction of Hegel, Pushkin, and Chekhov. Rejecting his narrowly intellectual approach to living, she defends the importance of feelings, sensuality, and spontaneity. The drama inherent in this opposition acquires greater depth and complexity as it becomes clear that both characters are drawn to each other, in a bond of affection not devoid of erotic tensions that Bruschi's sense of propriety struggles to keep in check. As the affective bond between these different individuals develops, Bruschi becomes less certain in his opinions, and more volatile in his emotions. He also opens himself up to simple, child-like pleasures. In a scene constructed as the emotional high point of the film, we see him taking an amusement park ride with Stella and Papere, all three shouting with delight, as his later self reflects in

[4] Ginsborg offers a description of the youth movement that is consistent with the film's construction of Stella: "Disaffected from traditional politics . . . , desiring above all to '*stare insieme*' and enjoy themselves, the youth of the movement of 1977 differed radically from the idealistic and ideological predecessors of 1968" (381-82). Similarly, Robert Lumley has suggested that the pleasure of companionship was often a more important motivation for members of the movement than ideological convictions: "Particular importance was attached to 'being together'. . . . Most activities were pleasure-oriented, with special emphasis on active participation and 'creativity'" (300).

voice-over how he imagined then, perhaps mistakenly, that the three of them had become "almost a family."

Bruschi's fantasy of constructing an alternative family is indeed delusional. It disavows the irreconcilability of his conflicting needs — his desire to be a "father" to both Papere and Stella in a way that he had failed to be with his own son, and his ongoing tendency to invest his involvement with Stella with a level of eroticism that is disguised as a pedagogical mission. Stella's ultimate revolt and departure, however, are the result of Bruschi's arrogantly paternalistic attitudes, his repeated suppression of her efforts to articulate her thoughts, and his failure to consider the value of dialogue with her generation.

Although the film suggests the value of both Bruschi's and Stella's contrasting points of view, it also frequently takes a comic distance from these characters and their respective environments. Through the course of his contact with Stella, Bruschi is forced into an awareness of aspects of contemporary culture that appall him. The film constructs several scenes that highlight the dismay of this aging, old-style Marxist in the face of the strange, new world of the youth movement. A variety of phenomena that characterized the counterculture of young Italians in the 1970s — feminism, experimentation in the arts, the back-to-nature movement, alternative approaches to sexuality, living arrangements, and education — is thus briefly introduced into the dialogue and often parodied. Stella encapsulates many of the traits characteristic of her generation, and while her statements seem powerfully felt, her actions often appear merely whimsical. Her participation in the student occupation of Rome University, for example, is shown to be prompted by an accident of circumstance, rather than the result of a premeditated commitment to political protest. Her former companion, Bruschi's son Oliviero, appears more seriously committed to "alternative" cultural practices, since he has chosen to join forces with friends in the purchase of a goat farm. But Oliviero too has a parasitical side, since he finances this venture only with the help of Bruschi, who both despises and loves his stammering, child-like son.

At several junctures the film's treatment of youth culture lapses into caricature. For example, there is a scene that parodies the practice of feminist encounter groups (*gruppi di autocoscienza*) that spread throughout Italy in the 1970s. Hearing Bruschi's housekeeper Elvira complain about her circumstances, Stella calls a consciousness-raising session with Papere and the elderly Elvira. As the professor listens at the window, Stella begins to protest against the abuses of patriarchy. She denounces, in particular, the practice of penetration, and is echoed verbatim by the six-year-old Papere and the illiterate housekeeper. Although the ideas articulated here are couched in the language of feminist encounter groups, the sequence is clearly marked as parody, since the child and the old woman mimic Stella's words and attitudes without the capacity to understand their meaning. Significantly the ultimate focus of the scene is the

perplexity of the eavesdropping Bruschi, rather than the interaction of the three putative "feminists."

The characterization of Papere is consistently stylized throughout the narrative, since like other young characters in Archibugi's films, the child is extraordinarily perceptive and clever for her years. At bedtime, for example, she asks her grandfather to tell her stories about the political leaders Gramsci and Gobetti, rather than ordinary children's tales. More importantly she voices devastatingly accurate criticisms of the adults around her, and immediately sees through their deception and subterfuge. As a strategy for coping with the conflicts inherent in her environment, Papere claims that she is really two people, although she readily abandons this fiction when she perceives that it is no longer necessary. By the time she leaves the reassuring familiarity of her grandfather's home for some unknown destination at the film's conclusion, the narrative has clearly marked this child as a tenacious and resilient survivor.

Much of the action of *Verso sera* unfolds in Bruschi's home, which has an abundance of dark spaces and lamp-lit rooms. Visually, this gives the film a confined, theatrical texture that is intensified on a formal level by the use of extensive dialogue in both comic situations and moments of dramatic conflict. Following a rhythm that progresses from one interpersonal encounter to the next, the narrative provides little space between these moments of verbal interaction. Of all of Archibugi's films, *Verso sera* is the most influenced by the conventions of the *commedia all'italiana,* a model that seems somewhat strained in such a densely written film. After the completion of this production, Archibugi discontinued her writing partnership with Sbarigia and Malatesta, and is credited as sole writer for her three subsequent features, which are significantly less marked by comedic elements.

If *Verso sera* parodies some of the aspects of Italian radicalism of the 1960s and 1970s, *Il grande cocomero* considers its positive legacies. Archibugi's third feature was inspired by the writings and practices of Marco Lombardo Radice, a 1960s activist who became a pioneering practitioner of child psychiatry. Dedicated to the memory of this young physician who had recently died, *Il grande cocomero* focuses on a specific social problem — the deficiencies of state-provided psychiatric care for mentally-ill children — while considering the efforts necessary to resolve it.

The film is set for the most part in the department of child psychiatry at an understaffed, under-funded hospital, identified as the Policlinico. Loosely modeled on Lombardo Radice, the protagonist is a sympathetic young psychiatrist named Arturo (Sergio Castellitto), intensely dedicated to the children in his care. His efforts to lavish attention on his young patients are resented, however, by an overworked, ill-tempered nurse (Laura Betti), whose authoritarian attitudes compound the already unpleasant circumstances of the children. The opening scene of the film is dominated by the presence of Aida, the nurse, as she moves through the ward at dawn, roughly thrusting a

thermometer at each patient. As they awake, the children are greeted by the sight of a barred hospital window looking out on the urban skyline. Just as the nurse is associated in this opening scene with the enforced confinement of the ward, Arturo is increasingly associated with the larger spaces of the outside world, the streets surrounding the hospital, the motor routes that cut through the urban space, the shopping areas of the city center, and finally the road to the open countryside, as he takes the patients for a visit to his parents' lakeside home at the end of the film. Returning repeatedly to exterior locations, shot in a variety of lighting conditions, the film has a looser visual style than the director's earlier work. This outdoor footage, particularly of the city streets at night, is further enhanced by a contemporary musical score.

The narrative centers on the doctor's relationship with a disturbed adolescent, nicknamed Pippi, who is admitted to the hospital following a severe epileptic seizure. Arturo correctly discerns that Pippi's illness is the expression of an unconscious defense against tensions inherent in her family environment. In order to overcome the girl's resistance to treatment, he introduces her to the *Peanuts* comic strip that tells the story of the Great Pumpkin,[5] a kind of cosmic Santa Claus that provides a reason for living and waiting. Rejecting both drug therapy and conventional psychotherapy, both of which enforce a hierarchical power structure, Arturo has a complex sense of his own position and that of his patients within a shifting field of forces. In his rejection of fixed institutional boundaries, Arturo is not a traditional doctor. He allows his patient Pippi to bring her dog to the hospital, in obvious violation of existing regulations. He also encourages her to "treat" a gravely ill girl, and for a while their bond seems to create an improvement in the state of the small child, who nonetheless dies some weeks later. Arturo also accommodates the complex territorial demands of a young schizophrenic, to the annoyance of his colleagues, and colludes with his patients in their brief escape into the nearby streets, reassuring the police that he had sanctioned their outing.

The intermingling of inside and outside, of patients and staff, of public and private, of the neurology department and the psychiatric ward, that emerges as one of the dominant themes in Arturo's understanding of the healing process, is constructed with great subtlety by the film, without resorting to verbal explanation. At one juncture, however, Pippi makes an observation couched in topographical terms, which seems to allude to the peculiar dynamics of the doctor's approach: "What's inside comes out, and what's outside moves in." *Il grande cocomero* resonates with a quasi-Foucauldian understanding of the intersecting dynamics of space, power, and knowledge in institutions, although the film takes this discourse in a peculiarly utopian direction.

One of the most striking images within the spatial design of the hospital ward is the observation window, a surveillance device that Arturo has installed

[5] Charles M. Schulz's Italian translator (mis)translates "pumpkin" as "cocomero."

overlooking a meeting room in order to observe therapeutic sessions or to record these on videotape. Generally the observation window is intended for the use of hospital staff, whose hierarchical position is reinforced in their access to the patients' sessions. Michel Foucault alludes to a similar mechanism in his appropriation of Jeremy Bentham's figure of the Panopticon to explain the functioning of the disciplinary power of prisons, hospitals, or asylums (Foucault 201). In this model, institutional space is organized to produce discipline through surveillance. Such spatial arrangements inscribe a hierarchical order that bespeaks the presence of power. What is unusual in the deployment of the image of the observation point in *Il grande cocomero*, however, is that it is used not only by staff to observe patients, but also by Pippi and another child to listen in on a staff meeting.

Foucault's work suggests that social behaviors are produced in institutional settings in which behavior is regulated by systems of power, and in which persons are brought to see themselves as subjects of this regulation. Within this model, "space is fundamental [to the] exercise of power" (Rabinow 252) and produces the "different modes by which, in our culture, human beings are made subjects" (Dreyfus 208). In *Il grande cocomero,* Arturo appears to have an intuitive understanding of this dynamic. Rather than harboring the illusion that it is possible to abolish the power of the institution, he seeks to maximize all available power, redistributing it in ways that might prove useful to healing.

As the result of Arturo's creative manipulation of regulatory codes, the individuals around him occupy constantly shifting subject positions. Thus Pippi, seen early in the film wearing the safety helmet that stigmatizes her as an epileptic prone to seizures, eventually appears in a white doctor's coat as she stands authoritatively alongside staff members at the bedside of the child she has been asked to "treat." Sometimes the shift is accidental and fleeting, as when having fallen asleep exhausted and slightly drunk in one of the hospital beds, Arturo is awakened by members of the staff on their morning rounds, who momentarily mistake him for a patient. At another juncture, angered by the apparent "madness" of relaxed institutional rules, the head nurse throws Pippi's dog out the window, and one of the young male patients exclaims, "Ma è matta!" Clearly at this moment, the nurse, rather than the patient, seems recognizably "mad." Later, in the film's penultimate sequence, the same patient is invited to consider staying on at the hospital as a trainee nurse.

Although some of the insights suggested in depiction of Arturo's practice resonate with the discourses of postmodernism, on the formal level the film is structured as an old-fashioned narrative focusing on the achievements of an exceptional individual, whose dedication approaches heroism. The narrative is punctuated by the voice-over comments of Arturo who, in a series of journal entries, records his thoughts on Pippi's treatment, and reflects on the connections between the girl's epilepsy and the problems inherent in her family life. Suspecting illegal activity, perhaps theft or drug dealing, the doctor hints to

Pippi's parents that something secretive is going on behind their newly-rich façade, which is causing deep distress to their daughter. He challenges the girl's father on the source of his livelihood, never specifying his suspicions, but pointing out to both parents that "one cannot hide anything from children." Similar scenes of moral confrontation are found at other junctures in Archibugi's work, but Arturo's implied accusation resonates with particular political force. The film's allusion to the corruption hidden under a facade of care-giving in the family and in the medical system may be read as a critique of conditions in Italian society at the time, since *Il grande cocomero* was completed just as the revelations of the Tangentopoli scandals had begun to convulse the nation.

Arturo is one of the most convincingly constructed adult characters in the director's work. In creating this role, Archibugi was influenced by Lombardo Radice's statements on the importance of affection, patience, and dedication in the successful treatment of disturbed children.[6] Nonetheless, the film is careful not to oversimplify the protagonist's achievements. In the concluding scene that functions as a brief epilogue to the main narrative, Arturo states in voice-over that Pippi no longer suffers from seizures, and continues with her therapy as an outpatient. On screen, however, we see a sullen young boy who has replaced her as the focus of the doctor's intense concern. In the film's final moment the boy angrily throws his drink at Arturo, thus suggesting the beginning of another cycle of effort, frustration, and painfully achieved progress.

Despite the central visibility of Pippi in *Il grande cocomero,* her function in the narrative economy is clearly subordinate to the development of Arturo's character. Like all of Archibugi's child protagonists, Pippi manifests a precocious capacity to see beyond the surface of things and to pronounce clear judgment and analysis. It is she who uncovers Arturo's defense mechanisms, insisting that he has chosen to "live in slime," feeding off the suffering of others.

Although the protagonist of *Il grande cocomero* is more mature, responsible, and "heroic" than any other adult character in Archibugi's work, he nonetheless remains an ambivalent figure *vis-à-vis* the standard codes of masculinity. "Feminized" through his apparent abdication of hierarchical power and his willingness to enter more fully into the world of his young patients, he also has a greater capacity to care for children than any of the female adults in the film. Nonetheless his abdication of hierarchical power is illusory, since he retains the authority to reinforce institutional restrictions and hierarchies at will.

[6] According to Lombardo Radice, "[T]he only aspect of treatment that is constantly linked to results is the amount of affection, attention, care, and even time given to the patient. I do not mean that the technical aspect is unimportant, nor do I claim that 'love can heal': on the contrary, when love and time are improperly applied they can lead to catastrophe. . . . We must redefine the technical aspect of treatment, which seems to be summed up in an awareness of the dynamics of one's relationship with the patient" (98-99; my translation).

Arturo's relationships with adult women in the course of the narrative are elusive and problematical. The efforts of an attractive young woman to seduce him are continually thwarted by the competing demands of his work. The film also reveals his painful memory of a marriage that ended as the result of his insistence that his wife have an abortion at a time when, overwhelmed by his work, he felt a sense of disgust towards all children. His only sustained relationship with a female is with Pippi, and it is clear in the film's penultimate scene, where she menstruates for the first time, that this relationship will soon come to an end. Like other nurturing male protagonists in recent Italian cinema — the *carabiniere* in Gianni Amelio's *I ladri di bambini* (1991) is a striking example — Arturo is more attentive and loving than the mothers or fathers of the children in his care. But the ability of men in recent films to form strong connections with female characters seems limited to the rescue and care of female children or of vulnerable female "outsiders." In this respect, Archibugi's film seems complicit with a recurrent trope of the "postfeminist" discourses that have emerged in reaction to the women's movement.

L'albero delle pere (1998), the director's most recent film, returns after the hiatus constituted by *Con gli occhi chiusi* to her more familiar locations, the neighborhoods of Rome in the late twentieth century. The title alludes both to the Christmas tree, since the action takes place during the Christmas season, and to the slang term for heroin injections (*pere*), thus combining associations of festivity and lethal addiction. Although set in the present, the film connects through the memories and experiences of its adult characters with Archibugi's preferred epoch, the late 1970s, revisited here in sharply critical terms. Like *Mignon è partita,* the narrative focuses on a transformative episode in the life of an adolescent boy, through whose perspective the film unfolds. Here, however, the action is more compressed, and more directly related to the specific terrors that plague urban life at the end of the millennium: drug addiction and the risk of the AIDS virus.

The protagonist of *L'albero delle pere* is the fourteen-year-old Siddharta. His ancient name is strangely appropriate for this wise and gentle child, although it is an accident of the "alternative" tastes of his parents, still nostalgic for the cultural radicalism of the 1970s. Despite the connotations attached to this name, he is very much a child of the present, a cybernetically savvy young man, who navigates the Internet with the same ease with which he weaves in and out of the Roman traffic on his moped. He is also a budding rock musician and a discerning filmgoer. More importantly, however, Siddharta is constructed as a responsible and resourceful individual, with a greater capacity than any of the adults around him to care for his vulnerable, five-year-old half-sister Domitilla.

Gone is the large, middle-class family of *Mignon è partita,* which, despite the parents' straying affections, offered a superficial predictability that seemed to act as guarantee against radical structural upheavals. Siddharta's "family" is scarcely a family even in name. Domitilla lives for the most part with her father,

a wealthy lawyer, and is cared for by a Filipino housekeeper, although she spends Christmas with Siddharta and their mother Silvia (Valeria Golino), an intermittent heroin user. The boy's father Massimo (Sergio Rubini), who has no secure source of income, appears on the scene from time to time, and is in the process of making a documentary about his own life. Immature and self-involved, both of Siddharta's parents seem permanently marooned in the 1970s, while he is left to fend for his younger sister in the absence of reliable adults.

The narrative crisis of *L'albero delle pere* occurs when Siddharta realizes that Domitilla has cut herself with a syringe found at her mother's home. Apparently aware of his mother's drug habit and the dangers posed by the child's contact with a dirty needle, he resorts to the Internet to determine what must be done. In response to his online query, he learns from a doctor in Udine that specific blood tests are imperative. He must then meet the challenge of obtaining the tests for his sister, without having the medical staff contact the adults, whose involvement he distrusts. The boy thus puts his devious side to work. Cleverly deceiving the busy hospital staff, he ultimately succeeds in having Domitilla's blood sample processed under his own name. Silvia's subsequent death, as the result of driving under the influence of drugs, has a paradoxically liberating aspect for Siddharta, since it relieves him of the ongoing need to maintain his subterfuge to safeguard the unity of his immediate family group.

Visually and acoustically, *L'albero delle pere* is livelier than the director's previous films. The "literary" tone of her early features is no longer in evidence, and the tendency to punctuate the drama of unfolding events with comedic elements has greatly diminished. Unlike the studious protagonist of *Mignon è partita,* made ten years earlier, Siddharta is more interested in rock music than in literature. Hence the sound-track, composed by Battista Lena, combines musical elements that reflect the boy's tastes with compositions that are closer to the "new wave" tendencies of the 1980s. Siddharta's familiarity with computer technology also allows the film to incorporate into the visual track some of the electronic images that are part of the everyday experience of a new generation of Italian adolescents. Further visual variety is provided by the insertion of a film within the film, as we occasionally observe through the lens of Massimo's camera the images he is recording for his own "autobiographical" video project. This video footage provides a sharp contrast in image quality and composition to the main body of the film, giving several scenes a hybrid visual texture that is new to Archibugi's work.

L'albero delle pere suggests that the children of a whole generation of immature adults have been robbed of their youth by having to assume adult responsibility precociously. Archibugi's critique of adult infantilism is articulated throughout her Roman films with varying degrees of severity. In this film, however, it is particularly marked, and is expressed mainly through the schematic construction of the two adult males — one a spoiled yuppie, and the other an irresponsible, self-styled artist. The film is kinder to the drug-addicted

Silvia, who offers the children the moment of greatest pleasure depicted in the film: an airplane ride over the familiar sights of Rome on Christmas Day. This brief interval of happiness, in which the family or its equivalent seems to function briefly as a catalyst of joy, appears in various guises in Archibugi's other films. In *Verso sera* this moment is found in the amusement park ride shared by Bruschi, Stella and Papere; in *Mignon è partita* it occurs fleetingly during a trip to the beach as the whole family sings "Bella ciao" in cheerful unison; and in *Il grande cocomero* it may be identified in Arturo's visit with his young patients to the lakeside home of his welcoming parents. In *L'albero delle pere,* however, the brief interval of joy has a particular pathos, as it is soon followed by the mother's final abandonment of the children through her return to heroin.

In all of Archibugi's films family relationships ultimately occupy a central place, though these are often constructed as painful, destructive influences. Only the first feature presents within the *mise-en-scène* the model of a traditional family structure, and it is depicted with remarkable ambivalence. There is no nostalgia in the director's work for some idealized model of family life located in the past. Even the most traditional household evoked in the course of her Roman films — Bruschi's memories of his own family in *Verso sera* — is destructive to the young. With the adaptation of Tozzi's *Con gli occhi chiusi,* Archibugi also had the opportunity to explore the cruelty and injustice of a patriarchal, peasant family at the turn of the century. In constructing the oppressive atmosphere created by the rural patriarch, the director seems to affirm that the difficulties of family life and the cruelties endured by children are hardly exclusive to the present.

As historian Philippe Ariès has observed in his study of children and their relation to the family over the centuries, family life is a relatively recent social invention. According to Ariès, the consolidation of this institution in the West over the past two centuries has radically diminished the possibilities for human communication and sociality. Archibugi's work seems indeed to suggest that the undoing of the family in its traditional or nuclear form may not be a terrible calamity. But the needs of children must not be forgotten. If there is hope in her films, it is in the depiction of individuals who are motivated by a sense of responsibility for the most vulnerable members of society.

The moral tone of Archibugi's work has grown more insistent with the passing years. Although the consistency of her cinematic "signature" invites a consideration of her work as that of an *autore,* she appears to position herself not as an elite director, but as a moralist and a filmmaker whose work is addressed to a broad range of Italians. In the course of her career she has become increasingly conscious of the potential function of filmmakers as teachers, critics, and intellectual leaders in the Gramscian sense. Some years ago she told an interviewer, "To be a communist in Italy doesn't mean simply to have a particular ideology. It also involves a particular kind of feeling, a commitment

first to life, and then to politics" (Fusco 17). Archibugi's work thus reflects a balance between a critique of contemporary social problems and an empathetic, psychological depiction of personal struggle. Although her public statements emphasize her commitment to leftist politics rather than to feminism, Archibugi's stress on the importance of "feelings" over "ideology" is reminiscent of a tradition established in the 1970s by Italian political feminists who, in their practice of "double militancy," acknowledged the need for emotional self-awareness as the prerequisite for political action.

Loyola Marymount University

Works Cited

Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood.* Trans. Robert Baldick. London: Cape, 1962.

Biarese, Cesare. "*Mignon è partita.* Dice la regista." *Francesca Archibugi.* Carola Proto, ed. Roma: Dino Audino, 1995. 23-24.

Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano 2.* Roma: Riuniti, 1993.

Dreyfus, L. Hubert and Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics.* 2nd ed. Chicago: The U of Chicago P, 1983.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.

Fusco, Maria Pia. "Alla ricerca della Archibugi." *Francesca Archibugi.* Carola Proto, ed. Roma: Dino Audino, 1995. 16-18.

Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943-1988.* London: Penguin, 1990.

Lombardo Radice, Marco. *Una concretissima utopia.* Milano: Linea d'Ombra, 1991.

Lumley, Robert. *States of Emergency: Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978.* London: Verso, 1990.

O'Healy, Áine. "Italian Feminism and Women's Filmmaking: Intersections, 1975-1995." *Romance Languages Annual* 7 (1995): 312-21.

Rabinow, Paul. *The Foucault Reader.* New York: Pantheon, 1984.

Sebastiani, Massimo. "Piccoli e grandi (disagi)." *Francesca Archibugi.* Carola Proto, ed. Roma: Dino Audino, 1995. 18-19.

William Van Watson

The Cinema of Aurelio Grimaldi and the (De)construction of Sicilian Machismo

In the three films, *Mery per sempre* (*Forever Mery*, 1989) directed by Marco Risi, *La discesa di Aclà a Floristella* (*Aclà's Descent at Floristella* 1992), and *Le buttane* (1994), the cinema of Aurelio Grimaldi both destabilizes and reaffirms the concept of an Italian national cinema. It challenges national identity by privileging regional specificity and constructing Italian-ness as an oppositional discourse. This filmography also explodes the machismo-based construction of masculinity that has served as a model for the social structure of the country. Sicilian society proffers Grimaldi this model *in extremis*, with its misogynist, homophobic, and homoerotic underpinnings conspicuously exposed. Pasolini had contended:

> The code of honour, in the South of Italy, did not mortify or repress sex: on the contrary, it exalted it. And for that matter the same held for the repression exercised by the classes in power. Chastity and sexual violence were seen with naturalness. Taboos created obstacles, not dissociations.
>
> (qtd. in Rumble 247)

However, except for selected sections of his documentary *Comizi d'amore* (1964), Pasolini's filmography conveniently never addressed contemporary southern Italian sexuality. Instead, in his Sicilian trilogy, Grimaldi takes Pasolini's assertion to task.

All three films treat Sicilian subject matter, two were filmed exclusively on the island, and all foreground the use of a Sicilian colloquial speech, which often diverges from the formal Italian toward dialect. The Italian film industry has habitually employed Sicilian dialect for comic purposes, as a debased linguistic form. This habit has become a virtual cinematic convention from which the Italian public has had difficulty detoxifying itself. Since Aristotle, theories of comedy have stressed the sense of superiority generated in the audience toward comic protagonists, as opposed to the "fear and pity" accorded the tragic hero. Grimaldi's cinema attempts to eradicate the Italian sense of superiority vis-à-vis the Sicilians, to detoxify the Italian audience of its habit, and to accord "fear and pity" to its Sicilian characters. Flouting current standard Italian practice, Claudio Bonivento managed to produce *Forever Mery* without pre-sale to television. Such televisual arrangements have tended to compromise much of recent Italian cinema, both in its subject matter and in its style. At a cost of only two million

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

dollars, *Forever Mery* made no attempt to compete with the sort of exploding helicopter movie that then dominated not only the global market, but the Italian market as well, instead taking refuge in its own regional specificity. In defiance of typical Italian cinematic distribution and promotional practice, the film premiered neither in Rome nor Milan, but Palermo.

The content of these films also constructs Italian-ness as an opposing category. In keeping with Sicilian tradition, Grimaldi's characters regularly refer to Italy itself as "the continent." The boys in the reformatory in *Forever Mery* know neither the name of the contemporary Italian republic's first president nor the story behind the government's 1948 constitution. The intrusive presence of their teacher Marco Terzi from Milan appears as just another foreign imposition of the state-supported juvenile system. His liberalism remains at odds with the mafioso mentality of the entire detention center, here in a land where Comte had never come.[1] Terzi frequently sits at his desk in front of the class with a map of Italy directly behind him, while a map of Sicily remains off to the side. Only later when he concedes his own Sicilian origins by referring to Sicily has "my homeland as well" does Risi center this formerly marginalized map within the frame. In *Aclà* the state police similarly appear as an invasive presence with whom the Sicilian peasants, as likely as not, refuse to cooperate in their investigations. When Aclà runs away to avoid beatings and the police question the right of a Sicilian patriarch to treat his progeny as he sees fit, the miner Caramazza tells them, "You people from the continent don't understand certain things." What these state envoys fail to understand is their own abuse of Aclà, as the miserable working conditions he suffers in the sulfur mines are in service to Mussolini's war machine, a government they themselves represent.

The Italian government attempted to impede the Sicilian cinematic venture of *Forever Mery* when it refused permission to film in Malaspina, the Palermo reformatory that serves as a setting for Grimaldi's novella.[2] An entire wing of the reformatory was unused and available, and Palermo's mayor Leoluca Orlando had given even his blessing to the project. In a manner eerily reminiscent of Giulio Andreotti, whose legislative initiatives in the 1940s had attempted to curtail neorealist filmmaking because of its unsavory

[1] Auguste Comte (1798-1854) is generally considered to be the father of modern sociology. Comte argued that human behavior was more determined by social environment than by any innate moral predisposition. Such a view exculpates the individual, placing responsibility upon society, and thereby incites pleas for social reform, a traditional liberal position.

[2] The inmates refer to Malaspina as "Rosaspina." This conflation of the vaginal "rose" and phallic "spine" recalls the novels of French homosexual writer Jean Genet, specifically *Our Lady of the Flowers* and *The Miracle of the Rose*. The content of these novels also plays upon the slippage between the homosocial and the homoerotic in prison environments.

representations of Italian society, Judge Frisella faulted *Forever Mery* for "creating a false image of the juvenile delinquency problem in Palermo" (qtd. in Rosso, 26). It is partly in Grimaldi's adherence to neorealist filmmaking tradition that his filmography reaffirms the concept of an Italian national cinema. A half-century before Grimaldi, neorealist theorist Cesare Zavattini had advocated a socially engaged cinema. Despite Judge Frisella's criticism, Palermo's crime rate ranked second only to Naples in all of Western Europe. With over two hundred homicides a year, its per capita murder rate was comparable to that of Washington, D. C. Grimaldi's vision of *palermitana* violence therefore is both socially engaged and hardly exaggerated.

Italian mainlanders have tended to look at Sicily much as Germans have looked at Italy, as a land of sun. During a lesson Terzi even describes the island as having been the home of the sun god Apollo in ancient Greek myth. However, critic Alberto Crespi notes that Grimaldi's Palermo, whether in *Forever Mery* or *Le buttane*, "is a frozen modern city with nothing of the folkloric" (17) that habitually characterizes Italian cinematic representations of Sicily. Both *Forever Mery* and *Le buttane* occur during the gray Sicilian winter, and Risi enhances the chilling effect in *Forever Mery* with the bluish tint of many of his images. The reliance of all three films on a nonprofessional cast, and the use of actual former reformatory inmates in *Forever Mery* in particular, follows Zavattini's preference for the authentic iconicity of non-actors in given roles. These films go further than their neorealist predecessors, however, in their exploitation of contemporary, mobile, direct sound recording technology, so that the integrity of the voice of the character matches the integrity of his or her look and gesture. Such a technique appears especially noteworthy in terms of an Italian national cinema which, more than any other, has persistently relied upon postdubbing and postsynchronization. This cinematic concern for the authenticity of the voice corresponds to that of Grimaldi's award-winning novella, as his book *Forever Mery* allowed the reformatory boys to tell their stories in their own words. Both *Aclà* and *Le buttane* exhibit a similar concern for authenticity of voice, as both films include testimonials wherein the characters address themselves directly to the camera/audience in a manner reminiscent of documentaries.

Despite its arguably renegade Sicilian qualities and aspirations, Grimaldi's cinema repeatedly invokes the distinguished century-long heritage of Italian cinema not specific to Sicily.[3] As director, he has been accused of "an adherence

[3] For instance, when Risi's reformatory boys play soccer with an imaginary ball in *Forever Mery*, the sequence cannot help but reverberate with echoes of the conclusion of Michelangelo Antonioni's *Blow Up* (1966). When Carmelo rests his head invasively upon Claudio's lap to the intimate accompaniment of guitar music, the sequence constitutes a sarcastic recreation of Benvolio's first meeting with Romeo in Franco Zeffirelli's *Romeo and Juliet* (1968). In *Aclà*, Aclà and Maurizio's blithe and brutal frog-

more Viscontian than naturalistic to the represented material" (Canova 141). Like Luchino Visconti, whose Milanese upbringing he shares, Grimaldi in his filmmaking exhibits a curious tension between neorealist social engagement and an overt aestheticization of the image that transgresses neorealist principles. In *Aclà*, Grimaldi combines heated Caravaggesque chiaroscuro with long, adoring panning shots to present the naked and dishabille bodies of the miners. Draped one over the other in dissolute slumber in a communal cavern, the scene recalls the post-orgy sequences of both Visconti's *The Damned* (1969) and *Ludwig* (1971). Compared with G. W. Pabst's more neutral and distant camerawork in his visual presentation of miners in *Kameradschaft* (1931), Grimaldi's aesthetics, like those of Visconti before him, appear distinctly homoerotic. Both Visconti and Grimaldi work in the tradition of the late nineteenth-century German photographer, Wilhelm von Gloeden, whose scantily clad images of southern Italian adolescents from Capri to Taormina have since become fodder for gay postcards and picture books. Robert Aldrich writes of a tendency "in Gloeden's photos . . . for the natives to be dressed up (or undressed) as ancients or reduced to folkloric models" (166). Grimaldi's visual treatment of the miners in *Aclà* is as "folkloric" as Visconti's representations of the fisherman in *La terra trema* (1948) and the Bavarian *Volk* in *Ludwig*. Nominally dressed in the loincloths that barely cover their genitalia while exposing their buttocks, Grimaldi's miners play a game of homoerotic peek-a-boo in the Gloeden tradition.[4] In the opening scene of *Aclà*, when Signora Rizzuto recounts the family history, Grimaldi cuts from one family portrait to another. The sequence recalls Visconti's concern for genealogy and his propensity for filming family photographs, traits that mark his cinema at least from *La terra trema* (1948) through *The Damned* (1969). In particular, *La terra trema* and *Aclà* share their genesis from the work of the Sicilian writer Giovanni Verga. While Verga's *I Malavoglia* served as the basis for the impoverished fishermen of Visconti's film, his unrealized project addressing the similar economic plight of sulfur miners, to have been titled *La zolfara*, finally reaches fruition in Grimaldi's film. *Le buttane*, while equally aestheticized, generally bears less indebtedness to Visconti, with the notable exception of the scene wherein the male prostitute Maurizio murders his client. The combination of effete art in the *mise-en-scène*, exquisite music on the soundtrack, attempted theft, and explosive violence

hunting recalls early scenes from Bernardo Bertolucci's *1900* (1976), while the image of children eating watermelon at the festival borrows from a similar moment in Pasolini's *Medea* (1970). The use of induments as fetish objects in *Le buttane* has its precedents in *Teorema* (1968) and sections of numerous other Pasolini films.

[4] In contrast, Risi's actors in *Forever Mery* remain clothed and his predilection for bluish tint renders them gelid, despite the potential for a homoerotic imaginary in the all-male space of a boys' detention center dormitory.

virtually replicates Simone's encounter with Morini in Visconti's *Rocco and His Brothers* (1960).[5]

More than Visconti's, Pasolini's is the ghost that haunts Grimaldi's cinema. *Forever Mery* alludes to the filmmaker's sordid and violent death by borrowing heavily from the testimony of the murder trial. As in the Pasolini case, an encounter between a younger hustler and his older affluent client takes place in the client's car parked beside a deserted lot. Also as in the case, an argument over remuneration and services rendered escalates into a violent scuffle in which the young hustler finds a plank and hits the client on the head, leaving him with a bloody wound. Risi shoots the wounded and unconscious man from the feet at ground level in a re-evocation of Mantegna's *Dead Christ*, an image that recurs throughout Pasolini's filmography in such works as *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1962) and *Pigsty* (1969). Read in reference to Pasolini himself, the image argues for his status as martyr. On the metacinematic level, the fact that *Forever Mery* was filmed in Ostia, the actual location of Pasolini's murder, renders the scene eerier still. However, unlike Pasolini's case, Grimaldi's screenplay contains the violence by rendering the wounded client as merely temporarily unconscious. The fact that the hustler in question was an effeminate transvestite, rather than the rough trade type preferred by Pasolini, adds a bitterly ironic counterpoint. Mantegna's *Dead Christ* image becomes as much a signature of Grimaldi's cinema as it was of his predecessor's. In *Le buttane* when Maurizio undresses for his client and lies upon the bed, Grimaldi films him both from the level and at the position of his feet, arguing for the martyrdom of the young hustler's sexuality to his client's libidinal needs and compelling financial wealth. In the same film, when the Tunisian Mohon defends Orlanda by hitting Mario over the head with a candelabrum, Grimaldi presents Mario from this angle as well, arguing for the character's martyrdom to his own sexual drives.

In *Aclà*, Grimaldi introduces the priest in a high angle shot that expresses his supercilious distance from the Rizzuto family down below. When he removes the children to boarding school amid much screaming, the scene recalls Herod's slaughter of the innocents in Pasolini's *The Gospel According to Matthew* (1964). In the same scene, the solitary girl's repetitive cry of "Mama" evokes a similar moment of maternal loss from *Salò* (1975). Both intertextual readings serve Grimaldi's critical position regarding an unfeeling clergy. The erotophobic priest not only intrusively disrupts the traditional Sicilian family structure; he also launches an invective of theological blackmail against the miners in his attempts to extort alms. He calls them "animals," "a race of pigs,"

[5] The differences between the two sequences are equally telling. While Visconti deals with the incident before the fact in an agitated manner that enhances melodramatic effect, Grimaldi presents the scene after the fact, contemplating the *memento mori* of the client as residue of an inevitable melodrama already played out.

"slaves of lust and libido," and miscategorizes the venal infracture of sodomy as a "mortal sin." By asking the miners for donations to maintain their own children with whom he has absconded, the priest creates gainful employment for himself within the church hierarchy. At the same time, he disavows his complicity in the economic structure that forces these men into an exclusively male environment, thereby encouraging slippage from the homosocial into the homosexual in the first place. In *Le buttane*, Grimaldi intercuts from a television game show to a round of Catholic bingo as a more explicit method of exposing the capitalistic underpinnings of institutionally religious ventures.

For Grimaldi, like Pasolini, it is not the institutionally religious, but the primordially physical that constitutes the essential human condition. Like his predecessor, Grimaldi deploys classical music, in this case Purcell, to accompany visual images of human squalor and suffering, not as a means of counterpoint but rather as a method of eternalizing the elemental struggles that his camera presents to the viewer. Such music renders the weekend return of the miners to their homes in *Aclà* epic, particularly as Grimaldi's camera respectfully distances itself for a panoramic view. More frequently, however, Grimaldi prefers panning shots and close-ups to render the monumentality of the physical, as his filmography engages in an exercise of Pasolinian semiotics. Pasolini quite simply claimed, "Cinema expresses reality with reality" (*Heretical Empiricism* 139). This seemingly simple declaration regarding the iconic nature of cinema as a semiotic system overturned the entire Saussurian tradition of the division of the sign into signifier and signified. Furthermore, Pasolini privileged "the human body as an irreducible medium of communication" (Marcus 137). The "irreducibility" of the human body bespeaks the uniqueness of its role as simultaneously both signifier and signified. Maurizio Viano contextualizes Pasolini's views within western philosophic tradition:

> By stressing the body *of* the subject and the body *as* subject, Pasolini took issue with the disembodied, rational subject of the Enlightenment. . . In fact, Pasolini's remark that "the flesh is the mold of the spirit" suggested that he was not merely prompting an inversion of the traditional body/mind relationship, but that he was pointing toward the much needed supersession of their dualism.
>
> (38)

The uniqueness of the body as sign corresponds to that of cinema as semiotic system, and thus explains Pasolini's predilection as filmmaker for fetishizing the body in the sort of contemplative close-ups and pans that Grimaldi inherits. For French psychoanalyst Jacques Lacan, however, it is not the body, but the phallus that is the uniquely irreducible sign. Despite his semiotic theories regarding the body as a whole, Pasolini's homosexuality predictably elides the phallus into the penis. In fact, insofar as homosexuality remains doubly implicated within the

psychodynamics of phallocentrism, Pasolini even hyperphallicized the penis in a manner not unlike the sort of Sicilian machismo Grimaldi exposes and attempts to critique.

In keeping with neorealism, Grimaldi's narratives focus on the disenfranchised, here represented by Sicily itself vis-à-vis the uncomprehending Italian state. He discovers in the social tensions of the Palermo of the 1990s a corollary for what Pasolini had observed in the Roman periphery of the postwar era, as both directors gravitate toward the subproletariat. Pasolini's subproletariat characters found themselves temporarily forgotten amid the shuffle of Roman social classes adjusting to the demands of modern western capitalism. Grimaldi's characters find themselves permanently forgotten, as the evolution of international capitalism leapfrogs over such undeveloped sections of the West in favor of the lower cost labor and burgeoning markets of the former Third World. The oppressive nature of consumerist capitalism upon the disenfranchised in society bookends the narrative of *Forever Mery*. The film opens with Claudio's inept attempt at breaking into a leather goods store and concludes with the fallout of Pietro's equally abortive effort to rob a department store. Pietro's sole attempt at earning an income by working at a construction site finds him literally and officially disenfranchised. A runaway convict without papers, he is readily exploited and paid half the promised wage.

The operations of capital, as it commodifies the body, determine the situation of the prostitutes of *Le buttane* in particular. Maurizio, played by Marco Leonardi, appears as a sweeter-faced version of Pasolinian rough trade.[6] Whereas Veronica ascends a staircase to work as a place of empowerment, Maurizio descends a staircase to what for him is a place of degradation. Aldrich outlines a paradigm for male homosexual relations in the Maghreb that readily translates to the latitudinal parallel of Grimaldi's Sicily. He argues that Maghreb homosexual practice "seems to depend a great deal on the difference between 'active' and 'passive' and . . . the willingness to give recompense to partners" (177). Maurizio's first encounter with his client graphically demonstrates the dynamic of the symbolic castration of the passive partner, whose economic reimbursement redeems his status as possessor-of-the-phallus. The sequence opens with an *Angst*-ridden cello providing an aural corollary to the close-up of Maurizio's detached facial expression. The client, followed by Grimaldi's panning shot, slowly makes his way up the back of Maurizio's thighs, buttocks and back with a series of kisses. Lying face down, Maurizio's body position reads as a denial of both penis and phallus. The scene abruptly cuts to a close-up of Maurizio's skin as he vigorously washes himself in the shower and feebly attempts to equate physical with psychological cleansing. Similar cleansing

[6] The actor Marco Leonardi functioned equally well as desired object of the gaze in *Like Water for Chocolate* (1992, dir. Alfonso Arrau).

sequences, of BluBlu after her meeting with her pimp, and of Linuccia after she has been urinated upon, confirm this reading of Maurizio's disgust after his liaisons. Only upon his exit from the shower does his phallicism reassert itself. When Maurizio claims his earnings, Grimaldi portrays such remuneration as restitution of the phallus through use of an insistent crotch shot that juxtaposes the bulge in his jeans with his hands counting the money in close-up. The next sequence reveals the consumerist fruits of Maurizio's labors as he replaces his denim jacket with a leather one. Italian homosexual critic and theorist Mario Mieli writes, "L'acquisto è allora illusione di riacquistare facoltà erotiche rimosse, che ci sono state sottratte dalla repressione sociale" (145). Mieli claims the Italian male prostitute "soddisfaceva i suoi bisogni sessuali facendosi pagare, dando così una giustificazione economica alla sua frociaggine" (153). When fiscal compensation fails Maurizio as phallic compensation, he kills his customer. Mieli notes, "Picchiando, punendo [il suo cliente] il ragazzo era convinto inconsciamente di punire e ricacciare indietro la sua omosessualità" (153). Hauntingly, in terms of the metacinematics of Grimaldi's filmography and its indebtedness to Pasolini, Mieli's observations herein cited are actually in reference to Pino Pelosi, the youth who murdered Pasolini.

Aldrich provides a social context for Maurizio's dilemma:

> In Italy, traditional language — before the invention of the word "*omosessuale*" and the colloquial "*frocio*" — contained specific words only for the "passive" partner in anal intercourse, *arruso* or *ricchione*, and for a transvestite, *femmenella*, whereas no special term (or the concept underlying it) existed for the "active" partner. The two groups, active and passive partners, were quite separate and individuals did not have sex with others from the same group. Only the *ricchioni* developed a "homosexual" subculture, while "active" partners participated in general heterosexual life.
>
> (176)

In southern Italy such obsolete constructions of homosexuality have widely persisted, inhibiting the development of a specifically homosexual subculture. The 1995 edition of Bruno Gmünder's international gay guide *Spartacus*, for instance, identifies not a single gay establishment in Sicily's two largest cities, Palermo and Catania, and only one in Syracuse. While the female prostitutes may socialize among themselves, the society of *Le buttane* provides no context in which Maurizio can construct a subjectivity that is both masculine and anally passive, and his reimbursement eventually fails to reconcile this crisis.

While Maurizio's is a crisis of subjectivity, Mery's in *Forever Mery* is one of anatomy. Sicilian society furnishes Mery both with a name, "femmenella" or its more gender-blurring synonym "feminiello," and with a context in which to construct his identity as both anally passive and effeminate. He laments the presence of what he calls "the thing between [his] thighs," and longs either to be a child or to grow old, periods of life in which the social gendering of the body proves less significant. The Milanese-raised Terzi espouses a traditionally liberal

and sociological position that argues against the Sicilian equation of homosexual preference and symbolic castration, but his views meet largely with defeat. Pietro asserts that Mery is female because "he is a woman inside his head." When Mery's father threatens to "cut off [Mery's] balls," the action is seen as merely reconciling his son's anatomy to his socially constructed subjectivity. The reformatory guards address Mery as "signorina," and even Terzi, despite his ostensibly enlightened bourgeois position, complies in calling him "Mery" rather than "Mario."

Anti-patriarchal even as they are doubly implicated in the dynamics of phallicism, homosexual writers hold a unique position from which to assess such intensely phallocentric cultures as the Sicilian. English writer William Ward, author of the gay guide *Getting It Right in Italy: A Manual for the 1990s*, notes:

> The pre-sexual-crisis Italian male defines his virility more in terms of personal phallic potency than of the intensity of his feelings for women. Strictly speaking, he is more of a narcissist than a heterosexual, the conquest of women being more an affirmation of his attractiveness (to himself) than any deep-rooted fascination with the feminine mystique. . . . Since it is his cock, rather than any invisible bond with the feminine, that is the focus of his sexuality.
>
> (qtd. in Aldrich 177)

In his *Journal romain, 1985-1986*, French gay writer Renaud Camus concurs in his diagnosis of "these too manly-males, with their aberrant idea of virility" (qtd. in Aldrich 205). As represented in Grimaldi's filmography, "the pre-sexual crisis" male sets the norm for constructions of masculinity in Sicilian society, and in heterosexual relations. Signor Rizzuto mounts his wife abruptly without foreplay in *Aclà*, and the male clients in both *Le buttane* and *Aclà* pound away with general disregard as to the involvement of the prostitutes themselves. Mieli scrutinizes "la negazione della donna di cui si parla *fallocraticamente, senza considerazione autentica*, riducendola a buco e cioè a quel che *non è*" (107-108). Even in *Forever Mery*, when one inmate expresses his concern for a prostitute having enjoyed herself with him, his concern remains with "his cock rather than with any invisible bond with the feminine." More narcissistic than altruistic, he merely seeks confirmation of his own potency and virility.

From the Phoenicians, through the Greeks, Arabs, Normans, Neapolitans, Spaniards, and up to the continental Italians, Sicilian history has largely been one of internal submission to external domination. Sicilian phallocentricity replicates this dynamic and attempts to compensate for externally imposed submission by socially internalizing an overvaluation of the dominant position. The rigid hierarchies of the mafia thus function as the prototype for all of Sicilian society. The exclusively male spaces of the boys' reformatory in *Forever Mery* and the sulfur mines in *Aclà* present microcosms of this hyperphallicized psychosocial dynamic. Both films are loosely structured

around the initiation of a new vulnerable male member, Claudio and Aclà respectively, into these all-male spaces. Claudio's legal sentence of three years correlates to Aclà's eight years of indentured servitude in the mines. In *Forever Mery*, Natale holds the position of "boss" largely because he has won himself a place within the mafioso system of the reformatory by avenging his father's murder. He calls the mafia "beautiful" and incites the class to chant its name in defiance of Terzi. Natale explains the mafioso worldview in terms that explicitly link it to the phallocentricity of Sicilian culture: "In life you're either a hard prick or a soft prick. Some dish it out . . . others get screwed." This dynamic of dominance and submission collapses everyone into two categories, but Terzi's name indicates a third. Natale concedes that outsiders to Sicilian culture can belong to a third kind, "the prickhead." This term assimilates Terzi into the phallocentric paradigm of Sicilian culture, even as it recognizes the intellectual aspects of his sociological attempts to counter what Natale considers the essentialist power dynamics of all human interaction. Not only the inmates but also the reformatory staff accept Natale's view. Despite Terzi's assertion that the guards are representatives of the Italian state, they remain Sicilian natives. As such, they mercilessly beat a transgressive Pietro into submission and readily reveal Claudio's identity as informer, and violator of mafioso *omertà*, in his report of Carmelo's attempt at rape. Another Sicilian complicit with this code of silence, the warden ironically accuses Claudio of having "taken the law into his own hands" by making such a report to official, yet hollow, authorities such as himself.

Claudio violates the phallocentric mafioso code not only in transgressing *omertà*, but also in refusing the submissive role Natale and Carmelo would literally thrust upon him. When Claudio first enters the reformatory, Natale humiliates him by forcing him to go from one bed to another in search of a place to deposit his belongings. Ultimately, he approaches the last bed and receives Natale's approval. He unravels the mattress to discover a rat, an act of symbolic castration, as "ratto" is derogatory Sicilian slang for "tiny penis." (In *Aclà*, when a bragging Toti displays his penis, Aclà disparagingly calls it a "rat" and douses it with water). Intercuts of an inmate reading a pornographic magazine open to sodomitical images confirm the phallocentric nature of Natale's aggression. Natale further symbolically castrates Claudio by calling him "Claudia," while the other inmates metaphorically vaginalize him by pelting him with oranges in the cafeteria. Carmelo's overtures to Claudio are similarly coded with dynamics of dominance and submission. Sodomitical graffiti in the toilet prompts Carmelo to observe that women are preferable, "but. . . ." Aldrich's thoughts finish Carmelo's sentence: "Homosexual sex represented a 'lesser evil' than the seduction of virgins and married women, but a more exciting sexual diversion than other alternatives, such as masturbation and bestiality" (175). Carmelo menacingly fondles a mop stick to assert his role as bearer-of-the-phallus as he alludes to the sodomitical drawing. In a later scene, he denies Claudio's

phallicization by kicking him in the crotch. Claudio defends himself by grabbing a metal bar and striking Carmelo on the head, causing him to lose an eye. The incident recalls the homoerotic tensions in the mythic story of Cyclops, whom Theocritus metaphorically equated as one-eyed monster with the penis. Euripides' dramatic version of the tale specifically ascribes the blinding of Cyclops to his attempted rape of Silenus, king of the satyrs. Homer's rough original geography permits placing the event either in Sicily or its neighboring Aeolian islands, providing further validity to a Cyclopian reading of the incident in Risi's film. As with the mythic figure, Carmelo's phallocentric insistence on homoerotic dominance renders him a "one-eyed monster" as well. Terzi attempts to counter the power fixation of such noxious phallocentrism by reading "The Father of the Saints" by nineteenth-century Roman poet Gioacchino Belli. As opposed to Natale's linguistically impoverished reference to the male member as "*minchia,*" Belli supplies some fifty metaphoric names for the penis which include not only weapons of aggression, but also fruits, vegetables, toys, and musical instruments, as givers of pleasure.

The film exposes Natale's vulnerability by showing his nightmare-ridden sleep, something that reveals his weakness not only to the audience but also to his fellow dormitory inmates. His imminent transfer to an adult prison means his place in the hierarchy of the phallocentric dynamic of dominance and submission soon will be reversed. He draws a huge penis on the chalkboard as a graphic assertion of the ostensibly inarguable phallocentric position, but the image fails to cover over or erase the accuracy of the previous chalkboard declaration "Natale is sad today," an indication of his disavowed vulnerability. Whether it be Carmelo's collapsible knife or Pietro's toy gun, the phallic symbols appropriated by these boys are shown to be ineffectual and impotent in a larger world that exceeds both the hermetic regionalism of their mafioso code, and the compensatory phallocentric psychology its rests upon.

Grimaldi establishes such phallocentrism in *Aclà* even before his protagonist enters the exclusively male environment of the sulfur mines, when the male member fixes one's place in the social hierarchy during the ritual of the family bath. The pre-pubescent Aclà and his younger brother are relegated the position of women, attending the fully phallicized males in their wash. Beginning with the patriarch, each male takes his turn in the progressively dirtier water. Intercuts of Aclà's reaction shots to this series of integral male nudes confirm for him the role of the developed penis as determinant of power.[7]

[7] Grimaldi prioritizes the penis as hopeful site of future pride with his full frontal shot of Aclà urinating in the moonlight. By showing a fairy tale-like moon in the background, Grimaldi creates a visual rendering of the title of Cesare Pavese's famed novel, *The Moon and the Scythe* (1950). The Italian title, *La luna e i falò*, metaphorically connotes the feminine with the moon and the masculine with "falò," as a near homonym for *fallo*,

Paradoxically, in order to gain a position of prestige within the family hierarchy and become, in his mother's word "a man," Aclà must risk becoming "a woman" in the exclusively male environment of the mine. The power and gender dynamics Grimaldi presents in the Sicilian sulfur mines replicate those T. Dunbar Moodie has observed in South African diamond mines. Moodie notes that prior to age twenty "men became 'wives' on the mines in order to become husbands and therefore full 'men' back home" (420).

Aclà is introduced to the mine by the back of his master Caramazza's hand. Like Claudio in *Forever Mery*, Aclà's inferior age, size, and relatively mild demeanor quickly brand him as vulnerable. Like Maurizio in *Le buttane*, his pleasing looks code him as object of desire. Caramazza and the boys in the mine call him "pretty," and the other miners generally refer to him in the feminine. His striking blondness marks him as genetically recessive, and by sociocultural extension, submissive.[8] During one of Aclà's beatings, Grimaldi cuts to an image of his grandmother, from whom he inherited his fair coloring, to confirm the Darwinian translation of recessive genes into a submissive position. When the other boys openly discuss sodomizing him, he protests, but is warned, "Here they lower your prick with your pride." In such a social environment, the two are interchangeable. Aclà quickly becomes familiarized with Linuzzu who, like Maurizio in *Le buttane*, trades sexual favors for fiscal empowerment. Linuzzu reduces the debt on his warranty each time he allows the older miner Ciccu to sodomize him. Child labor in the mine thus encourages child prostitution. Ciccu attempts to seduce Aclà with offers of olives and sardines, complimenting his buttocks, and urging him to concede to "a miner's fate."

Aclà resists the submissive role thrust upon him and runs away, but as an island, Sicily topographically encloses him in its hermetically phallocentric system. Having fled the mine cavern, he is caught in a cave. He then receives his most ruthless beating, one of some half dozen beatings of children in the film, whose very number threatens to transform the film into a cinematic exercise of the sort of abuse it supposedly condemns. When Ciccu taunts him by asking if he ran into a door, which would have provided Aclà with an opening and escape, Aclà responds that he ran into a wall, as that which closes in upon him and entraps him. Both Aclà and Ciccu respect the mafioso practice of *omertà*, as neither discusses the actual physical cause of his scars and bruises. As Ciccu leads him back into the mines, his fate is sealed.

Italian for phallus. In a later scene, after Aclà has been humiliated, he squats like a woman to urinate in the moonlight.

[8] An observation attributed to Pasolini proves oddly and incidentally symptomatic of this elision of recessive genetics and passive sexuality. Cesare Musatti recalls, "Pasolini sosteneva che si nasce omosessuali, così come si nasce biondi in un paese dove la maggioranza ha i capelli scuri" (31).

Moodie writes that "'homosexual' relations on the mines seem to take place almost exclusively between senior men (men with power in the mine structure) and younger men" (412). He assesses "the impossibility, at least in the case of [the] miners, of . . . sexuality outside the context of power relations" (413). In Grimaldi's three films, only Aclà's older brother Pino's relationship with Melino, a partner his own age, offers an alternative to the dynamic of dominance and submission. The scene wherein a miner plays a tango on the gramophone serves to emphasize the mutual and reciprocal nature of Pino and Melino's relationship. This sequence purges the dance (historically an Argentine dance of domination and submission performed in bordellos) of its original gender and power inequities. Grimaldi deploys intimate close-ups to convey the intimacy of the shared gaze between the two men, as they gently sway back and forth holding hands. The relationship of Pino and Melino, played out within the power-encoded environment of this phallocentric and exclusively male society, risks symbolically castrating them both. Pino must suffer the taunts of his fellows miners, even robbed of his pubic hair, which Ciccu claims as a prize to offer the pre-adolescent Aclà.

Still, the image of two men dancing together prompts another male couple to do the same. The image of males dancing without women also emerges in the boys' twist scene in the boarding school of *Le buttane*. An unconventional male bonding ritual, it recurs throughout Pasolini's cinema from the café scene in *Accattone* (1961) to the closing moments of *Salò*. In *Salò*, the quotidian aspect of the two guards dancing bespeaks, at least in part, a supersession of the female, all of whom have been eliminated in earlier scenes. In large measure, *Forever Mery* and *Aclà* presuppose this supersession. In the world of *Aclà*, where boys perform the role of "wives," women are mere procreative necessities. Since, as Mieli argues, phallocentric machismo reduces women to a mere "buco," the male transvestite Kim easily usurps the role in *Le buttane*, despite the abundance of actual females in the film.

The ritual of the family bath in *Aclà* establishes water as a nurturing female principle. When Aclà escapes the parched heat and dust of the mine, he searches for the sea.[9] Ironically, despite Sicily being an island, he cannot find it and sees the sea only in his dreams. *Forever Mery* plays upon this aquatic metaphor when Terzi holds the mafia's exploitative power responsible for dessicating Sicily's rivers. Natale, proponent of the mafia, draws flowing lines on Terzi's arms as Antonio reads out the names of the island's dry riverbeds. When Terzi suggests nurture as a substitute for power, as a principle for human relations, by reading the students' essays on love, it even rains. As for Aclà, when he does reach

[9] This ending reverses the dynamics of escape, entrapment, and the sea that concludes François Truffaut's *The Four Hundred Blows* (1959). Like *Aclà*, Truffaut's film also deals with a young male protagonist who searches for a place to belong.

water, it is only a lake, reflecting nothing but the aridity of its surrounding landscape. Grimaldi basically presents a Sicily which, continually attacked from outside, turns in upon itself. This closure predicates both its mafioso mentality and the narcissism inherent in its excessive phallocentrism. Mieli discerns, "*Il virilismo non è altro che l'ingombrante introiezione nevrotica, da parte dell'uomo . . . trasformandolo in rozza caricatura di maschio*" (108).

Laura Mulvey's heterocentric feminism asserts that "Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like" (810). However, Grimaldi's Sicilian male nonprofessionals prove themselves more narcissistic than heterosexual, as Ward argues. Complicit in their own exhibitionism, they allow the filmmaker to expose their "introjected virility" as a "raw caricature of the masculine." Almost half the screen time of *Aclà* displays an exclusively male cast in virtual undress, and the male clientele of *Le buttane* disrobe eagerly almost without exception. In contrast, the bodies of the prostitutes themselves more often than not appear fully clothed, dishabille, or discreetly hidden from the camera by the bodies of the male customers who mount them. Grimaldi repeatedly pans the backsides of his male characters, privileging thrusting male buttocks as a signifier of copulation, much as Pasolini had done in his Trilogy of Life. Grimaldi also sutures his homoerotic camera to the gaze of his female characters as a heterosexual surrogate, much as Pasolini did with Lucia in *Teorema* and Medea in *Medea*.[10] Orlanda's encounters with Mohon typify this technique, as Grimaldi alternates head shots of her fully dressed with full shots of him integrally nude as she inspects his body for lice. While this shooting strategy encourages empathy with the prostitutes as subjects, it also exhibits the male clientele as object. Linuccia's young spendthrift client revels in such exhibitionism, humming musical accompaniment for himself as he performs a striptease for both her and Grimaldi's camera, tossing off one indument at a time. One of Orlanda's clients goes further, performing a naked dance on the bed in hopes his swaying penis will inspire her to offer a free second round.

In contrast, the film remains highly selective in its presentation of women's anatomy, despite the implicit promise of salacious female images in its title. For instance, when BluBlu washes off in the shower, Grimaldi avoids so much as a shot of her breasts. The first ostensible exhibition of female genitalia in the film is not female genitalia at all, as Kim disrobes for a client and hides his genitals between his thighs. Alessandro Di Sanzo from the title role in *Forever Mery*, now renamed "Alessandra," had misled Grimaldi into believing that he was a

[10] This technique is not specifically Pasolinian, of course, as Visconti deployed it as well in films such as *Ossessione* (1943) and *Senso* (1954). Outside of Italy, George Cukor's work with Katherine Hepburn and Rainer Werner Fassbinder's with Hanna Schygulla reveals this same gender preference disguising shooting strategy.

post-operative transsexual.[11] As a result, Kim's exhibitionism in this scene substitutes imaginary and symbolic castration for actual castration. Instead of gendering the vagina, the moment merely denies the penis, which here retains its status as sole referent in a phallocentric culture. Veronica supplies Grimaldi with his only genuine integral female nude in the film. Hoping to gain a free go-round with her, three prospective clients recount penis-centered stories; yet she retains possession of the actual phallus, the key to the bordello. Locking up, she orders the three to undress, their induments cascading upon the floor, each in turn flopping upon the bed, and all heavily edited in mathematical precision to the accompaniment of a Baroque fugue. As the intertwining motifs of the fugue culminate in unison, Veronica enters the room and throws open her robe for the only pussy shot of the film.

Generally, the female prostitutes both demand payment in advance and command the behavior of their clientele. Given this behavior, a cursory reading of the film might seem to confirm Camille Paglia's theory of the superior power of the prostitute vis-à-vis the libidinal neediness of her male customers. However, Grimaldi's prostitutes must still submit to males other than their clientele. Miluccia and Veronica work in a bordello whose male owner profits from their labors. The streetwalking BluBlu works for a disgustingly obese pimp whose forced attentions prompt Grimaldi to fade to black, as if the encounter were visually unspeakable. Orlanda seems to work alone out of her house, but the sudden return of her boyfriend-pimp Mario indicates otherwise, and her assertion of autonomy provokes him to beat her. Among the female prostitutes, only Linuccia works independently, but such disregard for subservience to an individual male exposes her to the abusive machismo of Sicilian society at large. The film concludes not with Veronica's apotheosis of the vagina triumphant, but with Linuccia's humiliation in the face of the reassertion of the penis as phallus. As a parallel counterpoint to Veronica's scene with three men, three young clients in a car approach Linuccia. She takes control, setting the price and leading them to a secluded spot. After the transaction, the youths "celebrate" by beating her up. The incident recalls a similar one in Pasolini's *Accattone*, except that Linuccia's clients also urinate on her. Like Maurizio and BluBlu before her, Linuccia attempts to cleanse herself, the magnitude of the soiling requiring her to wash in the sea. Unlike Veronica, who retained the key as controlling phallus of the bordello, the car radio mocks an uncomprehending Linuccia with the English lyrics: "You have got the key." The violence of the delinquents argues that she does not.

[11] I discovered this information from a conversation with a personal friend, Claudio Cordaro, who has worked as Grimaldi's costume designer (Rome, June 29, 1994).

In his polemics against traditional bourgeois codes of censorship, Pasolini defended cinematic renderings of male genitalia in his Trilogy of Life. He claimed "that there is plenty of ideology, and how, right there in that enormous cock on the screen, right there over their heads which they do not want to want to understand" (De Giusti 128). However, Grimaldi does not accept this view or Pasolini's semiotics uncritically. When Linuccia's spendthrift client reaches orgasm, Grimaldi intercuts shots of hackneyed visual metaphors such as a match lighting, a faucet turning on, and a glass breaking over his heavy breathing, thereby debasing the experience. The sequence debunks the seriousness of Pasolini's attempts to investigate the mystery of the human condition by decoding the body, and its sexual function in particular. With Grimaldi's camera often at crotch level, the critic Gianni Canova called *Le buttane* "a socio-anthropological *defilé* of pubic hairs and penises" (141) whose very overabundance demystifies what Pasolini had called "the archaic, dark, vital violence of [the] sexual organs" (*Lettere luterane* 71). The urination of Linuccia reduces the penis to a flaccid instrument of degradation. At the bordello's Christmas Eve party, the giddy substitution of a dildo for a karaoke microphone diminishes the penis to a toy, as ineffectual a phallic symbol as Carmelo's knife or Pietro's gun in *Forever Mery*. Such sequences strive to unthread the fabric of Sicilian machismo, which nevertheless insistently re-weaves its conflation of penis and phallus in Grimaldi's homoerotic images. His cinematic attempt to disengorge "that enormous cock on the screen" of its ideology through overfamiliarity simultaneously reasserts phallocentrism, as Pasolini's dream becomes BluBlu's nightmare of an accelerating montage of penises. Grimaldi's closing freeze frame on her tongue stuck out to the camera constitutes an insufficient Felliniesque gesture of defiance to the extensive exercise in Pasolinian semiotics that preceded it.

By the time of the making of *Salò*, Pasolini had recanted his semiotic theories regarding sexuality, the human body, and its genitalia in his "Disavowal of the Trilogy of Life":

> First: the progressive struggle for the democratization of expression and for sexual liberation has been brutally superseded and cancelled out by the decision of consumerist power to grant a tolerance as vast as it is false.
> Second: even the "reality" of innocent bodies has been violated, manipulated, enslaved by consumerist power—indeed, such violence to human bodies has become the macroscopic fact of the new human epoch.
>
> (*Lettere luterane* 72)

Both *Aclà* and *Le buttane* presuppose this "macroscopic fact." The indentured servitude of the "innocent bodies" in *Aclà* enslaves the boys to consumerist power and fosters child prostitution. *Le buttane* intercuts close-ups of food, money, and body parts, as it presents the commodification of the body

as a consumable good. The unsettling aspect of Grimaldi's cinema, particularly when removed from Risi's direction, is its quintessentially postmodern blurring of ideological positioning, seemingly complicit in the very thing it purports to attack. Grimaldi does not so much "destruct" Sicilian phallocentric machismo as he deconstructs it and even reconstructs it, simultaneously celebrating what he criticizes. The ostensibly communist Pasolini at least realized his complicity in the evolution of a consumerist society. He wrote, "In fact, my films have contributed, in practice, to a false liberalization, actually desired by the new reformist and permissive power, which is also the most fascist power in history" (qtd. in Rumble 248). *Aclà* seems to illustrate that the permissive power and false tolerance of capital predate the sexual consumerist revolution of the late 1960s and early 1970s in which Pasolini participated. When the Baron visits his sulfur mines, he seems to be well aware of, and selectively inattentive to, the homoerotic dynamics his exclusively homosocial work environment encourages. Moodie's study of South African mines again provides a parallel. "[S]ex of the 'mine marriage' type served the interests of the industry . . . the white compound staff certainly knew of 'mine marriages' and turned a blind eye to them" (421-22). In like manner, Pasolini's *Salò* sounded an alarm to which Grimaldi, in the interests of capital, has turned at least a partially deaf ear. If *Aclà* was intended in part as an indictment of child abuse, the gratuitous beatings of its young protagonist(s) and its distinctly homoerotic images have found an audience among homosexual pedophiles who comprise the primary demographic of Award Films, which markets the film internationally. *Salò* may be disturbing because it is not consumable, but *Aclà* is even more disturbing because it is.

Illinois State University

Works Cited

Aldrich, Robert. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art, and Homosexual Fantasy*. New York: Routledge, 1993.

Bo, Fabio. "Storie di carcere e violenza raccontate con amore." *Il messaggero* (28 Jan. 1989).

Canova, Gianni. "*Le buttane*: Calligrafico." *Corriere della sera* (*Settegiorni*) (23, 1994): 141.

Crespi, Alberto. "Carcere minorile, che inferno." *L'unità* (6 May 1989): 17.

De Giusti, Luciano. *I film di Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese, 1983.

Gmünder, Bruno. *Spartacus*. Berlin: Gmünder, 1996.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Trans. A. Sheridan. New York: Norton, 1977.

Marcus, Millicent. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.

Mieli, Mario. *Elementi di critica omosessuale*. Torino: Einaudi, 1977.

Moodie, T. Dunbar. "Migrancy and Male Sexuality in the South African Gold Mines." *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Ed. M. Duberman et al. New York: New American Books, 1989.

Musatti, Cesare. "Quella volta che andò dallo psicoanalistà." *L'espresso* (16 Nov. 1975): 31.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism*. Ed. Gerald Mast and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1985.

Napoli, Gregorio. "*Mery per sempre*." *Giornale di Sicilia* (5 May 1989).

Pasolini, Pier Paolo. *Lettere luterane*. Torino: Einaudi, 1976.

_____. *Heretical Empricism*. Trans. L. Barnett and B. Lawton. Bloomington: Indiana UP, 1988.

Poole, William. "Male Homosexuality in Euripides." *Euripides, Women, and Sexuality*. Ed. A. Powell. New York: Routledge, 1990.

Rosso, Umberto. "Ragazzi di vita: Placido nel carcere Malaspina." *La repubblica* (11 Apr. 1989): 26.

Rumble, Patrick, and Bart Testa, eds. *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto: UP, 1994.

Viano, Maurizio. *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: U. of California P, 1993.

Maurizio Viano

Life Is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter•

> Natasha has just come up to the window from the courtyard and opened it wider so that the air may enter more freely into my room. I can see the bright green strip of grass beneath the wall, and the clear blue sky above the wall, and sunlight everywhere. Life is beautiful. Let the future generations cleanse it of all evil, oppression and violence, and enjoy it to the full.
>
> (Leon Trotsky)

In a 1987 essay entitled "Holocaust Laughter," Terrence Des Pres notes that "one of the surprising characteristics of the film *Shoah* is how often Claude Lanzmann and some of his witnesses take up a sardonic tone, a kind of mocking irony that on occasion comes close to laughter" (279). Observing that Lanzmann "seems deliberate about it," Des Pres concludes that "if *Shoah* is a sign of the times, we may suppose that artistic representation of the Holocaust is changing — that it is trying a more flexible mode of response" (280). Ten years later two films would prove his uncanny intuition right: Roberto Benigni's *La vita è bella* (1998) and Radu Mihaileanu's *Train of Life* (1998).[1] Whereas the latter has not thus far raised much controversy, *La vita è bella* has been the focus of unbridled media attention, enormous popular success (crowned by mainstream film culture's most eloquent recognition, three Academy Awards), and critical venom.

This essay aims to prove that *La vita è bella* is an important film, for, judging from the way it was received by several critics, it might unfortunately be overlooked by scholars. My essay wishes to be, in other words, a warning sign of sorts: it aspires to warn film scholars that they ought to take Benigni's film seriously, as a text whose value exceeds the contingent polemics it has stirred. In the first section, I shall discuss the film's reception, with a special focus on the reviews in the U.S. at the time of the film's release. In the second, I shall map

• A different version of this essay is scheduled to appear in *Film Quarterly* and *Jewish Social Studies*.

[1] *Train of Life* has not yet been distributed in the U.S. It played however at the Boston Jewish Film Festival (BJFF). It tells the story of a French Jewish village (*schtetl*) whose elders decide to dodge the Nazi by "deporting themselves." They buy a train, make German uniforms for half of their men, and pretend that the entire village is being deported to Auschwitz, when in fact the train tries to reach Palestine.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

out a textual analysis through eyes searching for "the pleasure of the text." And in the third, I will visualize a constellation of cinematic and literary works whose comedic portrayal of the Holocaust constitutes a little known canon of which *La vita è bella* is but the most recent example.

Reception

> The film has become a sort of metal detector whose alarm bell signals ideas, defects, goodness, hypocrisy or wickedness in people's DNA.
>
> (E. Gruber)

The Award for the Best Jewish Experience, obtained by Benigni's daring project at the Jerusalem International Film Festival, is truly "a blasphemy," for "the Holocaust misrepresentations of *Life Is Beautiful*" are "unforgivably obscene"; but "there are further horrors beyond the movie: a-historic film critics who slaver over it, fuzzy-thinking crowds who embrace it," and favorable Jewish reviewers "who definitely should know better." Thus ends Gerald Peary's review in the *Boston Phoenix*, leaving those who "don't have the honor of being Jewish" with no choice but to feel intimidated.[2] That moral intimidation in Peary's strategy is clear from his review's opening move: "Peary? My family name was Pisarevsky, changed at Ellis Island by American officials. My parents are Russian-born Jews. What you see below is, I suppose, an angry Jewish column." Peary's anger, however, is less cognitive than rhetorical, a justification for dismissing the film and its author while feeling good about it. Peary even calls Benigni, whose father spent two years in a Nazi labor camp, a "revisionist."[3]

[2] Legend has it that Charlie Chaplin, when asked whether or not he was Jewish on occasion of the release of *The Great Dictator* (1940), replied: "I don't have that honor."

[3] There is a follow up to Peary's review. After reading it, I called the *Phoenix*'s film editor, Peter Keough, asking whether he would be interested in another viewpoint. "Maybe as a letter," he said, hesitatingly. I wrote a couple of pages, and, predictably, they were neither published nor acknowledged. One week later, the BJFF presented *The Train of Life* at a local theatre. The comparison with *La vita è bella* was unavoidable. Josh Kun, in charge of covering the Festival, wrote that *Train of Life*, unlike *La vita è bella*, "isn't so much humor about the Holocaust as it is humor imagining a way out of the Holocaust." Clearly he had misread *La vita è bella*, since Benigni's film is exactly "humor imagining a way out of the Holocaust." I wrote a one-page letter, asking for an explanation and "begging" them to publish at least some of the sources I had suggested, where interested readers (who we all knew were/are many) would be able to find something substantive about *La vita è bella*. Needless to say, my letter was neither published nor acknowledged. I should add that Peary is a knowledgeable *cinéphile* with a passion for the New Wave, Godard, etc. My attack is *ad positionem* and not *ad hominem*. Besides, his review of Benigni's film is exemplary to the point of unconscious self-

Peary's is but the extreme case in a series of negative reviews that appeared in several major publications (e.g., *The Village Voice*, *Time*, and *The New Republic*) upon the film's release in the U.S.[4] Their dismissal of *La vita è bella* often adopts Peary's strategy: moral indignation. Only J. Hoberman, in *The Village Voice*, attempts an actual reading of the film, his anger being a cognitive tool that produces textual knowledge rather than moral outcry. Consistent with his premises, Hoberman drags Spielberg along with Benigni into the mud, for "it was *Schindler's List* that made mass extermination safe for mass consumption."

The existence of a very large number of non-angry Jewish reviewers belies the assumption that being Jewish should automatically lead to hating *La vita è bella*. Abraham Foxman, director of the Anti-Defamation League, was approached by leaders of the Italian-Jewish community concerned by and divided on *La vita è bella*. Before viewing it, Foxman quipped that a comic film set in Auschwitz "cannot be done, [it] is trivializing" (Kotzin 44). He changed his mind afterwards: "The film is so poignant, it is so sensitive, it is so informed by creative genius, that the answer is — I give it a wholehearted endorsement" (Kotzin 45). Likewise, in the *Jerusalem Report*, Daniel Kotzin argues: "Throughout, Benigni is walking the thinnest of lines taking the risk in almost every camp scene of lapsing into the offensive, of cheapening his subject. It would take only one false note, one poorly judged wisecrack, to destroy the delicate fabric. Yet extraordinarily — the more so, given Benigni's madcap movie-star persona — there are no slips, the poignant balance is maintained" (41).

Lest we too believe with Peary that Jews favorable to the film "should know better," attitudes towards *La vita è bella* depend less on whether you are Jewish or Gentile than on other factors. In some cases, it is plain political animosity in moral garb, as with Giuliano Ferrara's vicious campaign from the pulpit of the right-wing newspaper *Il Foglio*. Ferrara, on Silvio Berlusconi's payroll, is merely settling the score with Benigni who, at the time of Berlusconi's brief

parody, and I could not avoid making him into a straw-man of sorts. As I suggest in the course of my essay, his reasons for bashing *La vita è bella* go beyond his Jewish-ness, and originate in something that is rarely emphasized, even though it should be.

[4] Kauffmann goes so far as to suggest that "apparently he [Benigni] couldn't devise enough material to set the whole film in the camp, so he fills the first half of the picture with his slapstick (silhouette) adventures" (26). Schickel, arguing that the film "trivializes the holocaust," suggests that "sentimentality is a kind of fascism too, robbing us of judgment and moral acuity, and needs to be resisted" (117). (I cannot help asking: If he is so concerned with people being robbed of judgment and moral acuity, why does he write for *Time*, a magazine that is the epitome of ideological whitewashing?) I have no problems with Hoberman's negative stand, since he takes the film seriously enough to turn the review into a site for useful information and stimulating opinions. Indeed, it is a tribute to his intelligence and professionalism that his "negative" review does a better job on *La vita è bella* than many of the opposite sign.

leadership of the Italian government, openly voiced his contempt for the Italian media tycoon.

In most cases, however, the appreciation of *La vita è bella* is made difficult, if not impossible, by the presence of an obstacle that often goes undetected. An examination of the critical judgments on *La vita è bella*, conventionally framed within a low, middle, and highbrow hierarchy, reveals that within the limits inherent to all generalizations, the higher the reviewer's position, the more negative is the review. A case in point is what happened in Boston and New York. The two major newspapers, *The Boston Globe* and *The New York Times* wrote on the film in enthusiastic terms. The weekly "cultural" magazines aiming at more sophisticated readers, *The Boston Phoenix* and *The Village Voice*, panned the film. Likewise most of the film specialists that I have interviewed either shrugged their shoulders or expressed contempt. Students, on the contrary, were enthusiastic, and so were several academics from disciplines other than Film Studies (including Jewish Studies). We are faced then with an obstacle that leaves popular or non-specialized audiences and those who negotiate film ratings for them unaffected, an obstacle to which middle and high brow film "authorities" are more vulnerable. This situation is not surprising, for "the obstacle" belongs to the slippery terrain that the French sociologist Bourdieu ascribes to *habitus* as "the incorporated form of one's class position and the conditionings imposed by it" (112): taste. Taking *La vita è bella* seriously goes against high cultural taste.

Taste — Bourdieu never tires of repeating — is economic *and* cultural capital made real. Academic film scholars and high-brow critics (people like Peary and I) usually belong to "the fractions (relatively) richest in cultural capital and (relatively) poorest in economic capital" (112). Artistic consumption is for us one of the most "distinctive" socio-cultural practices. It yields distinction in the form of symbolic profit/status, *and* distinguishes us from those who do not know better. By displaying refined tastes in the arts, we constantly (re)define and (re)position ourselves. Bourdieu writes:

> What is at stake is indeed "personality," i.e., the quality of the person which is affirmed in the capacity to appropriate an object of quality. The objects endowed with the greatest distinctive power are those which most clearly attest *the quality of their appropriation*, that is the quality of those who appropriate them, because their appropriation demands time and skills that, insofar as they require a long investment of time — like musical or pictorial culture — cannot be acquired in haste or by proxy, and which therefore appear as the surest indications of the intrinsic qualities of the person.
>
> (319-20)

We tend therefore to valorize those films whose consumption indicates that we do not fall for the baits of the entertainment industry (sentimentalism, media-hype, easy-to-understand plots, immediate pleasures). To complicate things further, we do not appreciate being reminded of all this, as if recognizing the

social function of our cultural habits diminished their value. Our tastes, choices and reactions must appear as the result of freedom, talent, and intelligence rather than socio-cultural logic, apprenticeship, and privilege.

Benigni's physical, comic style has little potential for yielding distinction. In Italy, his films have a mass following, but are commonly shunned by "serious" critics. Indeed, dignified aloofness typifies high culture's reception of Benigni's films. For example, the intellectually sophisticated, Italian film journal *Duel* did not offer a substantive reading of *La vita è bella* (which they had done for *Titanic*). Likewise, in France, the prestigious *Cahiers du Cinéma* refused to give *La vita è bella* even the negative recognition of an attack, as testified by Thierry Jousse's report from Cannes: "a totally disproportioned Jury's special Grand prize for Roberto Benigni's *La vita è bella,* which deserves neither its detractors' angered, grand moral declarations nor the excessive praise of its supporters, who unhesitatingly compare it to Chaplin (!) [*sic*]" (22). Not surprisingly, Peary situates himself "in the minority who find Benigni a bothersome amalgam of agitated tics and feeble jokes." Had *La vita è bella* not touched a raw nerve in the Judeo-Christian body, it would have been met with the same fate as his previous films: silence.[5]

Benigni is aware of this situation, which is after all the product of the choice he made when he developed a "popular" comic style (*comicità popolare*). Drawing a distinction between humor and "the comic," he likens them, respectively, to eroticism and pornography, and jokingly declares himself a pornographer, too physical and unsophisticated to please refined spirits (Benigni, www1).[6] Much as he may seem at peace with the populism of his comedies, Benigni has now and then manifested his resentment for the way in which his films are rigidly typecast as "low." His interviews are filled with high cultural references (for example, Schopenhauer) that often surface in his films.[7] In fact, his respect for and increasing appropriation of a traditional cultural capital (for example, his recent public readings of selected cantos from Dante's *Inferno* in

[5] Of course Benigni's films would fall under the occasional scrutiny of Italianists, historians of popular culture, and scholars of the *Commedia all'italiana*. By "silence," I intend the lack of scholarly interest in either Benigni as an *auteur*, or his films as texts worth exploring for reasons other than their being among the very few Italian cultural commodities capable of holding their own against Hollywood's neo-colonial hegemony.

[6] I accessed this interview, which can be downloaded, on the World Wide Web. It is one of the interviews that fueled my conviction, voiced in this paragraph, that Benigni has a wide range of cultural interests ranging from the Buddha to Schopenhauer, from Dante to St. Francis, etc. Considerations of space kept me from providing a history of Benigni's cultural/cinematic career, for which see Simonelli and Tramontana (16-22; 136-59), and Martinelli (91-122).

[7] In addition to the interview cited in note 6, see also Rebichon's "Le Musée Imaginaire," where the Italian director surveys his own artistic and cultural tastes.

both Italy and New York) betray his anxiety over a seemingly impossible promotion of his comedies to a higher status.

Benigni's desire for a higher status is less a symptom of ambition than of a genuine wish that his ideas on comedy and laughter be taken seriously. Convinced that "laughter can save us," Benigni resents comedy's ancillary role (Miramax press kit 21). His latest films aim to bestow legitimacy on comedy by reframing topical issues through the subversive lens of laughter. With *Johnny Stecchino* (1991), for example, he confronted one of Italy's worst scourges, the Mafia. According to some critics, in fact, Benigni's satire of a Mafioso's masculinity was an effective deterrent against the fascination that the gangster image exerts on young men, even more effective than the countless realistic films on the subject. In *Il Mostro* (*The Monster*, 1994), his depiction of a petty thief mistaken as a serial rapist was in many ways a regression to his earlier style of predominantly sexual jokes. On that occasion, however, Benigni spoke of "the big challenge of transforming a dramatic subject into a comedy" (Benigni www2).

La vita è bella constitutes Benigni's attempt to maximize this challenge and prove his comedies' potential once and for all. "I had this strong desire to put myself, my comic persona, in an extreme situation"; and "the ultimate extreme situation is the extermination camp, almost the symbol of our century, the negative one, the worst thing imaginable" (Stanley 44). The Holocaust then is not an end but a means — "I did not want to make a film about the Holocaust" (Stanley 45). That is, the means to prove that (his type of) comedy can respectfully treat the Holocaust *and* suggest an outlook that tragedy is unequipped to convey. It should be noted here that Benigni's project, far from cheapening it, confirms the Holocaust as history's worst nightmare and re-inscribes it in the collective memory through an unusual code.

Although a means to an extraneous end, the Holocaust was not cynically exploited by Benigni as a sure attention-getter. The proof that *La vita è bella* is not a cynical market move lies in the historical and cultural awareness that sustains the script.[8] Take the title, for example. The film's working title was *Buongiorno Principessa!* a tribute to the phrase which first introduces Guido's (the protagonist played by Roberto Benigni) mythopoietic power to the audience. During post-production, Benigni came across the statement "life is beautiful" in Trotsky's letters, written in the seclusion of his Mexican bunker when the Jewish communist leader already knew that his days were numbered. Trotsky's words

[8] Because of lack of space, I cannot discuss writer's Vittorio Cerami vital collaboration with Benigni in the film script (see bibliography on Benigni). Already a collaborator of such directors as Pasolini (e.g., *Hawks and Sparrows*) and Amelio (e.g., *Open Doors*), Cerami co-wrote Benigni's last four films, from *Il piccolo diavolo* (1989) to *La vita è bella*. Everything I say about the script must be thought of as the result of a collaboration of two people rather than the work of a single *auteur*.

immediately resonated with the spirit that animates *La vita è bella*, and became the definitive title. As such, it operates on multiple levels. In everyday language, the expression " Dai! La vita è bella!" (Come on! Life is beautiful!) is often employed to cheer someone up; it asks us to look at the causes of our despair from a broader perspective. "Life is beautiful" functions on a cinematic level as well, for it links Benigni's film with Frank Capra's *It's a Wonderful Life* and the optimism for which the Italian American director is (in)famous. Moreover, unlike *Buongiorno Principessa!*, the new title has no apparent diegetic justification; it puzzles viewers and forces them to ask questions. Benigni was certainly aware that while nobody would recognize the reference to Trotsky, his title *Life Is Beautiful* would expose it to further critical venom. "Can you imagine anyone who actually survived the camps saying that?" predictably asks Peary. Had Benigni wished to soften the prejudice and suspicion that a film marketed as "a holocaust comedy" understandably aroused, he would have kept the original title. Evidently, "artistic" motivations had priority over marketing diplomacy. By calling, as it were, Trotsky on the witness stand, the new title offers the example of someone who celebrated the beauty of life under oppressive circumstances, someone who, like Guido in the film, was Jewish but did not make Jewish-ness the basis of his personal identity.

Benigni's efforts are likely to go unnoticed since, superficially, *La vita è bella* has all the qualities that most film specialists despise. Their habitual distaste for Benigni's slapstick is exacerbated by the film's popular success and by the feel-good, Capraesque humanism that oozes from nearly all favorable reviews. (Kotzin, for instance, calls it "a dazzling exposition of the way in which love, tenderness, and humor can sustain the human spirit under the most oppressive circumstances" [40]). Add the sentimentalism inherent the story of a father with his innocent child in a death camp: from *Bicycle Thief* to *Cinema Paradiso*, Italian films have often won the favor of their audiences through the sentimental powerhouse of children in trouble. It is an emotional terrorism that works for "them," the popular audience, but not for "us." And if the obstacles of physical comedy, sentimentalism, and media hype were not enough, *La vita è bella* is also not *bello*. Benigni is not the type of director that will astonish you with sweeping camera movements, against-the-beat editing, non-narrative detours. His films are not for those who value style over content, difficulty over simplicity.

It is my contention that Benigni's unsuitability to high brow taste prevented, prevents and will prevent most high brow critics and film scholars from taking *La vita è bella* seriously. Which is too bad. If they did, they would discover what I myself was able to discover in the wake of a fortuitous event that confirms the legitimacy of my hypothesis — I know all about the intellectual bias against Benigni's *vis comica* because I had it myself.

When the manager of the Key Sunday Cinema Club invited me to Washington to be the guest speaker at a preview screening of *La vita è bella*, I

hesitated. Much as I respected Benigni's long standing militancy as political satirist, I was no fan of his movies. Luckily, however, I accepted and set out to do my homework: articles, interviews, and multiple viewings of the videotape. My first impression was skeptical and had it not been for my responsibilities, I would not have watched it again. But I did, and as every film scholar knows, it is the second viewing that tells "the truth" about a film. Released from the duty of following the plot and from the pressure of laughing at gags unsuited to my taste, I began appreciating *La vita è bella*'s quotes, internal rhymes and intertextual links. An allegorical structure of sorts was emerging. Far from cheapening the Holocaust, the film prodded me to know more.

Allegory

> The war against the Jews was in many ways a war against the imagination (and at bottom the Jewish conception of God): to suppress the workings of that imagination — to deny the sufferings of the Jews any sort of symbolic representation — would make that a war that Hitler won.
>
> (Leslie Epstein)

A few people I know joked on how they went to see the much talked about, touching film about a child in the Holocaust, and after a half hour they felt puzzled: "Did I enter the wrong theatre?" they all asked themselves. With the exception of two premonitions (immediately defused by Guido's optimistic and childishly naive nature) the first hour of *La vita è bella* is pure farce and fairy tale romance, with no hint of the impending tragedy. Inevitably, detractors hissed that the first half betrays the authors' real interests — making people laugh — and proves their facile approach to Jewish reality in 1939 (Kauffmann 27). Undoubtedly, the optimistic Guido is *not* a realistic portrait of the average Italian Jew in 1939. But even more unrealistic is his son Giosuè (Giorgio Cantarini) hiding out in his father's barrack, or the cryptic image of prisoners carrying anvils all day every day.[9] Everything in this fairy tale is unrealistic, or better, has no verisimilitude. To many, of course, the Holocaust allows for no artistic license: its depiction must obey the rules of tragic realism, the only mode/mood commonly deemed appropriate for fictions on a reality that vastly surpassed fiction. But "according to what I read, saw and felt in the victims' accounts," Benigni remarks, "I realized that nothing in a film could even come close to the reality of what happened. You can't show unimaginable horror — you can only

[9] Actually this image is a visual quote from Pasolini's *Accattone*. During his ill-fated attempt to reform, Accattone tries working. He has to unload huge scraps of iron all day. After a while, he collapses with fatigue and exclaims: "Where are we, in Buchenwald?"

ever show less than what it was. So I did not want audiences to look for realism in my movie" (Miramax press kit 19).

In fact, *La vita è bella* intentionally conceals Guido's Jewish-ness for about forty-five minutes and rids the film's first half of tragedy. Benigni's choice emphasizes an uncontested historical reality: the "Italian-ness" of the Jews, their participation in Italian history at all levels. The storehouse that Guido's uncle Eliseo (Giustino Durano) lends to Guido and his friend Ferruccio has a bed on which Garibaldi, *the* symbol of the Italian unification process, allegedly slept. Eliseo also mentions an original manuscript of one of Petrarch's biographies. We remember that Francesco Petrarca is the name of the school where a fascist official is expected to explain the Race Manifesto and where Guido (Benigni) offers to the entire student body and teaching staff a funny and intelligent satire of racism's arbitrariness.

Until the late 1930s, Italian Jews lived, loved, and laughed like anyone else in Italy. This remark does not intend to repropose the convenient stereotype of "the good Italians even when fascist." Puncturing this idyllic image is necessary, but so is it also to recognize that there is some truth to the stereotype. Anti-Semitism did not enter official Fascist ideology until race laws went into effect in 1938. Mussolini himself had a Jewish mistress, Margherita Sarfatti, until 1936. As Susan Zuccotti reports, in what has been called the definitive study of the Holocaust in Italy, "the vast majority of assimilated and non-political Italian Jews reacted to the racial laws with shock and disbelief" (43). Although all Italian Jews were affected, the situation was far from being homogeneous. As testified by the tragic fate of the Ovazza family, there even was the case of Fascist Jews who blamed the race laws on Zionism and non-patriotic Jews, and went on deluding themselves until it was too late (Stille 17-90). Many Jews downplayed discrimination, regarding it as a symptom of Mussolini's opportunistic desire to win Hitler's favor *and* create the possibility of forfeiture of assets as well as bribes and corruption Italian style. "On July 13, 1939, the government introduced an Aryanization program, by which a special commission could simply declare arbitrarily that a Jew was not a Jew" (Zuccotti 39). In this deadly farce, Guido's oblivious optimism in 1939 constitutes an absurd response to an absurd reality.

The intentional creation of an optimist Jew who averts his eyes from the signs of impending tragedy is more than a reflection on the advantages of dis-identity. It serves architectural reasons. By refusing to make Guido and his uncle Eliseo icons of a foretold disaster, the film lets comedy reign supreme throughout the first half. Cleverly, something similar, but of opposite sign, happens in the film's second half. Shortly after the prisoners arrive at the camp, the film's funniest scene occurs: Guido "translates" for his son's benefit the camp rules as they are shouted by one of those who are playing the mean guys. It is the beginning of the "game." It is also the exhaustion of the film's *vis comica*, and we practically stop laughing. Benigni's gags are virtually non-existent, and

viewers' facial muscles are too busy containing emotions and tears to afford the liberating luxury of sincere laughter. The lack of jokes is, of course, a sign of Benigni's respectful restraint. But as happened with the first half, letting go of comedy's prime objective serves architectural reasons. It purifies, as it were, the second half so that tears replace laughter, fear replaces optimism. *La vita è bella* has a remarkable architecture because it creates a filmic space that is virtually symmetrical.

It is, however, a weird symmetry. Far from producing the sense of balance and comforting harmony traditionally associated with it, symmetry here disorients viewers by forcing them to experience the anxiety of an unexpected schizophrenic attack. *La vita è bella* splices together two halves that do not belong together because they are, in fact, recalcitrant opposites, one the negation of the other: slapstick comedy and tragedy. The legitimacy of the film's aspirations to be treated seriously starts here, in the deliberate and uncommon short-circuiting of two modes of representation that may tolerate and even profit by mixing, but cannot be merely juxtaposed without seeing their identities and effects unpredictably altered. *La vita è bella* is not a tragicomic film, but it is first comic and then tragic. The tragicomic is a healthy, if occasionally disturbing, mix that aims as a rule either at making comedy serious by bestowing gravity on its lightness, or at defusing the depression provoked by tragedy. The latter is uncanny and unsettling, potentially sickening and always disorienting, insofar as spectators are forced into a schizoid experience. In a sense *La vita è bella* successfully helps its viewers to imagine what many Italian Jews must have felt: the eruption of absurdity and the transformation of one reality into its opposite. In this way Benigni's film is faithful to reality: it dramatizes its deepest implications. To put it differently, *La vita è bella* is faithful to reality in spirit and not in the letter, the same way that depth psychology claims faithfulness to the ultimate reality of a person.

The film's architecture, its global structure, is too deliberately dual not to become significant in and of itself. Try to visualize these two halves, disposed one after the other, and opposing one another as white and black would. I am proposing to look at the film's formal arrangement as a spatio-temporal allegory. Spatially, the two opposites are kept separate and yet over-determine one another, a bit like the yin-yang symbol, where the black and the white are well defined and symmetrically juxtaposed, but each contains a speck of the other as a memento of their interdependence. Temporally, as Benigni himself reminds us through a humorous pun that works only in Italian, we are reminded of the devastating wisdom of the Old Testament's most mysteriously modern book, the Qohelet: "A time to laugh, a time to cry."[10] *La vita è bella*'s deliberately strident, dual structure is then allegorical, a trait perhaps to be expected because

[10] *Un tempo per ridere, un tempo per piangere.* In Italy, film showings include a break in the middle, the two segments of the film being called *primo tempo* and *secondo tempo.*

of Benigni's recent interest in Dante. As *The Divine Comedy*'s structure of 3 times 33 cantos was itself an indication of the mysterious reality of the Trinity, so *La vita è bella*'s architectural schizophrenia suggests the irreconcilable duality in human history. It also points, as we shall see, to Taoist wisdom as the only possible way to accept and live such duality while transcending it in thought.

Seen in the light of the film's architectural allegory, both ending and beginning deserve attention. The ending seems to re-propose schizophrenia by first violating then upholding the rules of comedy. Predictably, detractors concentrated only on the happy half, on the "many, many from his camp (too many) who survived" and who "seem immediately happy" (Peary 9). True, there is a sunny feeling about the last few minutes of the film, but it cannot be seen in isolation from the fact that Guido, the protagonist of what is perceived as a comedy, *dies*. Benigni reminds us that he has created a film persona out of his string of comedies. He is a bit like Donald Duck, and his death in *La vita è bella* is as jolting to most of his followers as the death of Donald Duck would be: "I am really Benigni in the film, and children identify with me. They ask their parents: 'Why did they kill Benigni?' The parents can only answer by saying that he is Jewish. So, the children ask, 'What does it mean to be Jewish?'" (Kotzin 40).

The film's beginning is retrospectively so revealing that viewers should be forced to see it again after the end. The credits flash on the images in an unusually slow and unpredictable manner, and cover three sequences. In the first, we get a shot of Guido in a camp uniform, walking with his son asleep in his arms. Fog makes vision difficult and a voice-over reminds us that the film we are about to see is a fairy tale (and therefore demands the suspension of the rules of realism). As if to make sure that we do not miss the prescription of fabulous semiotic lenses, the words fairy tale are uttered twice in the space of one short sentence. Also, Italian viewers are immediately aware that the voice-over is not Benigni's. Whose is it then? Only by the film's very end, in the scene of the "many, many, too many" survivors in the sun, do we find out that the voice-over is Giosuè's, Guido's son, who then retrospectively becomes the narrator of the film. *La vita è bella* is the grateful recollection of a son who commemorates his father's sacrifice in a spirit that would have pleased him.

Giosuè's voice-over begins and ends the film, imparting a circular shape to it. But the first shot's pivotal function extends beyond the voice-over. It is also a flash forward, for, some twenty minutes before the end, we return to the same shot. Walking with Giosuè in his arms, Guido mutters to himself: "What if this were nothing but a dream?" And no sooner does he stop mumbling than we get a POV-shot of a heap of corpses: what looked like fog is in fact smoke from incinerated bodies. Indeed, it would be hard to imagine a more effective way of making the first sequence resonate with the rest of the film.

The second sequence contains a ritual invocation to the creative muses and another prescriptive gesture, barely disguised in the sudden eruption of freewheeling slapstick. The scene per se is unfunny, a predictable brake failure in a car speeding downhill. In the allegorical scheme, it draws a tempting analogy between the zigzagging vehicle containing the author and the film itself. Significantly the invoked deities are Chaos and Bacchus; and one can hardly think of better choices, since the ideas of a refusal to follow a predictable structure, the eruption of disorder, and the willful straying of Rimbaud's "drunken boat" (to name just a few) are all evoked. The image of a brakeless car that cuts through the fields downhill, however silly, is then at once the material support to a slapstick routine (it has in other words a diegetic role) and an apt allegorization of the text as an intoxicated/intoxicating fairy tale that will stray not only from the rules of realism but also from those of fairy tales. It is also the film's attempt to convince skeptical minds that *La vita è bella*'s slapstick is sustained by a textual awareness modeled after classic texts.

The third sequence shows Guido's accidental encounter with his princess-to-be, Dora (Nicoletta Braschi), and offers the first example of what is the true common thread uniting the two halves of the film. It is the one thing capable of running through both "the comic" and "the tragic," that is, the game (*il gioco*). The game does not start in the camp; it starts with the courtship of Dora, hence the film's working title *Buongiorno Principessa*). The game is the ability to transform each event into another story, the possibility that what happens in the unfolding narrative called reality may have another meaning in the make-believe text spun by Guido's imagination.

The game opened by *Buongiorno Principessa!* consists in the art of living life as if it were an allegory to which our imagination can provide the key. Each occurrence can be lived in its humdrum, material significance, or it can also be seen as the indication of another text. When Guido calls out "Maria!" and the key drops from the window, he is successfully superimposing his own mythical story onto normal, everyday events. By saying "Buongiorno, principessa," he spellbinds Dora into believing that she too is part of a fairy tale. The phrase "Buongiorno, principessa" is the invitation to enter a mythical world in which our life overflows with secret connections and possibilities within our reach, provided we awaken to them. The game, then, has a name: spirituality. Spirituality of any kind is going to demand a similar move from us; namely, that we stop thinking that our life has only one dimension/reading. You can reject the game/spirituality, and roast and boast in the material world. Or you can conceive the possibility that everything that happens here and now, in history, can be wrenched away from a narrative that is increasingly devoid of sense and can be grafted onto another story, another realm. Of all the reviews I read (both negative and positive), only J. Hoberman's took pain to unearth *La vita è bella*'s spiritual dimension. Of course, Hoberman's leftist ideology regards the film's "fantasy of divine grace" as "nonsense," for it amounts to lying to children and

spectators alike, re-proposing a latter-day version of the opium of the people. Indeed, our take on the game depends on our willingness to take seriously the sudden eruption of spiritual needs, the return of the sacred, that characterizes the end of the millennium. Where do we stand? Is it a lie or a light? And the question of *La vita è bella*'s alleged revisionism should be thus reformulated: Is it morally legitimate, when representing the Holocaust, to suggest that spirituality provided a key, if not *the* key, to unlock the camps' doors?

The game played by Guido is also intimately related to the fairy tale that the film purports to be. The game consists in the ability of living one's life as if it were also a fable, a mythical world populated by gods and monsters. Thus, the Holocaust was, yes, the result of Nazi terror and Judeo-Christian history; but it was also the possession of some humans by the very demons they had unleashed. It is not a matter of choosing one reading instead of the other — both explain what happened. That is what life as an allegory means. That is why *La vita è bella*'s fairy tale *can* lift us from the Holocaust, not because the Holocaust has been cheapened but because our spirit has been enlarged. Thus as a fairy tale visualizing a fabulous light behind the darkest shadow in human history, *La vita è bella* is itself an enactment of the game. Benigni's film is the dream that comedic imagination triggers in our minds once we reconsider Guido's question before the heap of corpses — "What if this were nothing but a dream?" — in the light of the film's spiritual allegory. It is, in other words, time to confront the air of Eastern philosophies that transpires from *La vita è bella.* I do not know whether Benigni has joined the ranks of the many Buddhist-Christians populating the Western hemisphere these days, but to better understand this film, the game, and the fairy tale, we must now blow up a detail in the film and make a rather lengthy philosophical detour.

Early in the film, Guido hears from his friend Ferruccio (Sergio Bustric) a pop version of Schopenhauer's philosophy. Ferruccio claims he is able to sleep anytime he wants by merely exercising his will, and credits the German philosopher with divulging such power. Guido is intrigued by it. He will use Schopenhauer successfully a couple of times. He makes Dora turn around in the theatre, and above all he wills the SS's dog away from Giosuè's hiding place. It all seems like an innocent, low-brow, and basically inaccurate use of a philosopher who is still popular enough to suffer all sorts of appropriations from "below." Benigni, however, seems to be aware that there is more to Schopenhauer, that his work is a site of competing readings, and that his philosophy matters.

After the death of Marx, Schopenhauer is the most widely read among the nineteenth-century's great thinkers, mainly because he was the first Westerner to incorporate elements of Eastern philosophy into his system. Buddhism and the Upanishads had a large influence upon him and interacted with Kant to give rise to formulations that would subsequently trickle down in many beliefs and ideologies. Schopenhauer's central idea is that life is regulated by the "will to

live," which is not of the mind but is rooted in the very fabric of our bodies. We think that our mental representations are autonomous, but everything that we think is in fact subordinated to the physical duty of avoiding suffering and empowering our lives, even if it entails making other people suffer. It is an impassive and impersonal mechanism that Schopenhauer regards with a wisdom and a fatalism borrowed from Eastern thought (and easily mistaken for pessimism). Life is indeed a game, and the ultimate deity has the dual face of Shiva, whose cosmic dance at once symbolizes creation and destruction, laughter and tears. Prompted perhaps by leftovers of Christ's most ideal message, Schopenhauer theorized the possibility of rising above selfishness. He regarded Mahayana Buddhism as the example of a possible if difficult escape from the rules of the selfish game played by the will to live in all organisms. Some exceptional human beings may reach such a level of empathy with the suffering of others that they come to regard it as if it were their own. At that stage, the stage where all suffering matters, these extraordinary individuals stop obeying the tyrannical will and practice compassion, or, to put it in Buddhist terms, they become bodhisattvas.

We are now in a position to appreciate the complexity of the use that *La vita è bella* makes of Schopenhauer. In the first place, the fact that Schopenhauer is a German philosopher resonates with a film on the Holocaust. This fact is particularly true since Schopenhauer was appropriated, needless to say superficially, by the Nazis through Nietzsche's "will to power." The "will to live" (that Schopenhauer regarded as the rule of the game called life) became, in the Nazi reading of the philosopher, a legitimation for their aggressive search of *Lebensraum*, or vital space. Benigni/Guido thus pits one misreading of Schopenhauer against another. What might go lost in the farce is the subtle irony of a film that takes a philosopher misused by the Nazis and plays him against them, thus revealing their ignorance as well as the possibility of oppositional readings. Guido shows the possibility of a pop reading of Schopenhauer that does not result in Nazism but in a New Age-ish "fuzzy-thinking." More than that, the film also offers a practical example of a life made beautiful by the sacrifice of an individual, Guido, who embodies the German philosopher's idea(l) of an exceptional human being . For Guido regards life as a dream, a game, and is capable of so much love as to detach himself from his own contingent suffering. A numinous father, he exemplifies the individual who overcomes the gravitational pull of the will to live, thereby putting someone else's pain before his own and sacrificing himself.

Schopenhauer's role in the allegorical scheme is but an example, undoubtedly the most substantive, of the pleasures offered by a close reading of the film. The Nazi doctor's name, Lessing (Horst Buchholz), evokes the author of the 1778-79 play *Nathan the Wise*, which, for the first time in German culture, championed religious tolerance towards the Jews. When Lessing stealthily draws Guido aside, *La vita è bella* makes viewers hope that the doctor intends to help.

But Lessing loses sleep over a riddle that he cannot solve, and oblivious to Guido's reality, asks *him* for help. Is the film suggesting that writing (or making films) against oppression is futile unless backed by practice? Is it a sarcastic commentary on the value of intellectuals and their riddles? Be that as it may, the character of Lessing haunts us as much as he is himself haunted. And there is another ironic reference to a German great in the film: the composer Jacques Offenbach, whose *Barcarolle* we hear twice, and who was, yes, Jewish .

Last but not least the father's and the son's names, respectively Guido and Giosuè Orefice, cleverly function on both narrative levels, the historical and the allegorical, the real and the game. In *Voices from the Holocaust*, Sylvia Rothchild interviews two Italian Jews, Ora Kohn and Gastone Orefice. The former is from Turin; the latter, whom I shall call G. Orefice to stress the similarity with the film's protagonists, is from Livorno in Tuscany, the region from which both Benigni and Guido come. (The film's first half takes place in the Tuscan town of Arezzo.) Fragments of Rothchild's interview with G. Orefice were published in the already mentioned *The Italians and the Holocaust*, Zuccotti's authoritative study that Benigni — I believe — must have consulted while researching the film. Indeed G. Orefice's testimony fits perfectly *La vita è bella*'s design: "The majority of the Jews were more Italian than Jews," says G. Orefice, "and thought they were living in a good regime — until the persecution began" (Rothchild 211; Zuccotti 26-27). In addition to being a Jewish last name with a referential dimension in the history of the Holocaust, *orefice* means goldsmith, and it may therefore carry a symbolic potential, for Guido neither fashions objects of gold nor deals in gold articles. In fact, the Orefice family was not sent to the concentration camp because the Nazis wanted their material wealth (*aurum*). Ultimately, two members of the Orefice family overcame their fate by virtue of the spiritual wisdom and personal sacrifice of Guido, who was tested like the just (the gold) of the Old Testament (Sap. 3:6).

Guido, besides being a man's name with a famous antecedent in Italian cinema — the spiritually starved, albeit self-absorbed protagonist of Fellini's *8 1/2* — is also a form of the verb *guidare*, which means at once to drive and to guide. Leaving unexplored the driving symbolism (although the film introduces its textuality as a brake-less car), let me concentrate on Guido as guide. We have seen how Guido's game practically guides Giosuè out of the Holocaust. Giosuè (Joshua) is the name of the prophet who guided the Jews into the Promised Land, and the book of Joshua is the first after the Torah, describing Israel's entry into the Promised Land. Guido, or guide, is another Moses, who drove Israel out of Egypt and through the desert but was not allowed to enter the Promised Land. A military leader, Joshua led Israel across the Jordan and into the Promised Land. In the film Giosuè sees the advancing, victorious tank as the sign of his father's kept promise. As an innocent and defenseless child, he symbolizes a future life that has nothing in common with the bloody victories of his Old Testament

namesake, the defeated Nazis' policy of extermination, or even the Americans' welcomed arrival on a tank, a war machine par excellence.

Guido is the one who enables Joshua to be the final guide of his people; he is the father, or the Father, who propels the Exodus and sustains the crossing of the desert. (Exodus, Numbers and Leviticus are full of God's rules for a "game" the correct playing of which warrants the Promised Land.) As every Jew sadly knows, even something so absolutely horrible as the Holocaust had its positive sides: the return to Israel. The "*Abbiamo vinto!*" ("We won!") at the end of *La vita è bella* is not the happy ending that seals a trivialized Holocaust. It is the cry of triumph with which a people marked for extinction transformed their darkest hour into a new beginning.

But there's more: Giosuè/Joshua/Yeshua is not only the name of the prophet of the sixth book in the Old Testament. It is also the Jewish name for Jesus. In the film, Giosuè materializes suddenly halfway through as the product of the fabulous love story between Dora and Guido. I am not suggesting that Joshua is a Christ figure. If we remember, however, that Christians and Italian Catholics especially have the bad habit of forgetting Jesus's Jewish-ness, we may appreciate this additional ramification of the son's name. It is a reminder to all Italians that their cultural hero is in fact the Other, someone they themselves persecuted while blaming the Jewish Other for it.

Holocaust Laughter

La vita è bella is not the first film that attempts a comedic approach in the depiction of Nazi monstrosity. Chaplin's *The Great Dictator* (1940 — Guido's number in the camp is the same as Chaplin's Jewish barber's — Lubitsch's *To Be or Not To Be* (1942), and Mel Brooks's 1983 remake of the latter had already done that. Of course Chaplin's and Lubitsch's films were pre-Holocaust, but they can be considered as precedents of *La vita è bella*. Their authors thought that comedic spirit and laughter would constitute a weapon and a medicine, a response of resilience to an enemy that expected only tragedy's lament. There is also a mysterious Jerry Lewis film, *The Day the Clown Cried* (1971). Reportedly about a clown called on to sugarcoat extermination in a death camp, this film was shelved before its release, apparently because producers were afraid of public reactions. Finally, Lina Wertmuller's *Seven Beauties* (1976) brought grotesque comedy to the camps, but it did not really touch the Holocaust directly.

In addition to these films, there is a small but significant body of literary works that dared to stray variously from realism and high drama to introduce "the comic": Tadeusz Borowski's *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* (1948), Andre Schwarz-Bart's *The Last of the Just* (1959), Jurek Becker's *Jacob the Liar* (1969), Leslie Epstein's *King of the Jews* (1979), and Aron Appelfeld's

Badenheim 1939 (1980). Art Spiegelman's *Maus* (1986) successfully proved that even comics could respect the Holocaust and provide yet another tool for the dissemination of its memory.

The crucial theoretical piece in the debate sparked by the juxtaposition of laughter and the Holocaust is the essay with which my article began, Des Pres's "Holocaust Laughter." Here, Des Pres argues that *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, *King of the Jews*, and *Maus* not only respected the Holocaust (in spite of their generic transgressions) but turned out to be more effective than most tragic, realistic portrayals of it. For "it's not fear and sorrow we need more of, but undaunted vision. The paradox of the comic approach is that by setting things at a distance it permits us a tougher, more *active* response" (286). Des Pres finds that "tragedy and lamentation affirm *what is* and proceed largely in a mimetic mode" so that we are "forced to a standstill by the matter we behold" (279). On the contrary, "as works of art that include a comic element," these three books "give us laughter's benefits without betraying our deeper convictions" (286). Des Pres's brilliant discussion raises some fascinating questions. If realism is all that is allowed in cinematic representations of the Holocaust, where can we go next? Should we push on the *Schindler's List* model, piling horror on horror, pity upon pity? Should we escalate the representation of violence by becoming more graphic and tragic? Aside from the fact that realistic films may give the false impression that the Holocaust can be represented, "serious" comedy (which, like Mihaileanu's *Train of Life* and *La vita è bella,* does not laugh about the Holocaust but against its deadening weight) may constitute a viable option. Provided of course that we take it seriously.

Wellesley College

Works Cited

Benigni, Roberto. www1. http://www.isg.it/pubb/2001/inter/intben.htm.

_____. www2. http://www.france.com/mag/cinema/the_monster/benigni.html.

_____. *Life Is Beautiful*. Miramax Press Kit 18 Sept. 1998.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction*. Paris: Minuit, 1979.

Des Pres, Terrence. "Holocaust Laughter." *Writing into the World*. New York: Viking, 1991. 77-86.

Hoberman, J. "Nazi Business." *The Village Voice* (27 Oct. 1998): 98.

Jousse, T. "Cannes." *Cahiers du Cinéma* 525 (June 1998): 20-23.

Kauffmann, Stanley. "Changing the Past." *The New Republic* (23 Nov. 1998): 26-27.

Kotzin, Daniel. "A Clown in the Camps." *Jerusalem Report* (26 Oct. 1998): 40-45.

Kun, Josh. "The Yiddish Are Coming." *The Boston Phoenix* (6 Nov. 1998): 9.

Martinelli, Massimo, et. al. *Benigni Roberto di Luigi fu Remigio*. Milano: Leonardo, 1997.

Peary, Gerald. "No Laughing Matter." *The Boston Phoenix* (30 Oct. 1998): 9.

Rebichon, M. "Le Musée Imaginaire." *Studio* hors ser. *L'Année Cinéma* (*98* December 1998): 91-95.

Rothchild, Sylvia. *Voices from the Holocaust*. New York: Meridian, 1981.

Schickel, Richard. "Fascist Fable." *Time* (9 Nov. 1998): 116-17.

Simonelli, G. & G. Tramontana. *Datemi un Nobel: l'opera comica di Roberto Benigni*. Alessandria: Falsopiano, 1998.

Stanley, Alessandra. "The Funniest Italian You Probably Never Heard Of." *New York Times Magazine* (11 Oct. 1998): 42-45.

Stille, Alexander. *Benevolence and Betrayal*. New York: Summit, 1991.

Zuccotti, Susan. *The Italians and the Holocaust*. Lincoln: U of Nebraska P, 1987.

III.

Cinema as Craft

Stefania Angelini e Stefano Masi

Montaggio e *surplus* di libertà nel cinema italiano*

Gli strumenti tecnologici non sono neutri. Una società (e la sua cultura) si distingue da un'altra anche e soprattutto dagli oggetti utilizzati. La stessa funzione viene svolta — in due culture differenti — utilizzando differenti strumenti, anche se il risultato da raggiungere alla fine è esattamente lo stesso. Montare un film, per esempio. Lo strumento di cui parliamo è la moviola. Ora, una moviola italiana (o francese) è radicalmente diversa da una moviola americana (o inglese). La moviola nasce come una specie di proiettore modificato, un proiettore che deve permettere la visione a una, due, tre persone, ma in grado di consentire l'interruzione frequente della visione e la manipolazione della pellicola, oltre che della banda magnetica sonora, ancora separata dall'immagine in questa fase della lavorazione del film.

La funzione risulta ben definita, lo scopo è montare un film. Ma la moviola italiana (diciamo europea) è costruita in maniera molto diversa da quella americana, essendo strutturata interamente sull'asse orizzontale. I rulli della pellicola scorrono in piano, sotto gli occhi del tecnico e di chi lavora con lui (assistente, regista, ecc.). Il modello di riferimento è quello di una scrivania, sulla quale le bobine vengono srotolate e ri-arrotolate, tagliate, manipolate, confrontate. Lo schermo è delle dimensioni di una piccola televisione. Naturalmente, il montatore e gli altri attorno a lui stanno seduti a una specie di scrivania. Una organizzazione della tecnologia di montaggio che è rimasta in vigore in Italia e nelle culture cinematografiche europee per decenni, fino all'avvento delle nuove tecnologie di *editing* basato su computer.

In Italia lo strumento usato per il montaggio è sempre stato chiamato "moviola", ma bisognerebbe chiamarlo più correttamente "tavolo di montaggio". È così lo chiamano infatti gli americani, che in passato lo hanno anche soprannominato scherzosamente *flat-bed*, o pianale di autocarro o carro ferroviario. Ma, in realtà, storicamente la vera Moviola è uno strumento molto diverso, progettato nelle culture cinematografiche anglosassoni (il nome proviene dall'inglese *movie*): si tratta di una macchina più compatta, nella quale non esiste il senso della scrivania, ma i rulli sono posti in verticale, proprio come nella "macchina-madre" (il proiettore), e lo schermo per la visione è più piccolo. Qualcosa che assomiglia, idealmente, a una macchina per cucire.

Davanti alla Moviola americana il montatore poteva stare anche in piedi. Il

* Tutte le dichiarazioni dei montatori citate nel testo sono frutto di interviste originali, da noi fatte per l'occasione e inedite. Sono inediti anche i brani dell'intervista a Simona Paggi, realizzata però nel 1993, durante l'*editing* del primo film italiano montato in Avid.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

modello di riferimento culturale era quello di un operaio in piedi davanti alla sua macchina dentro una vera fabbrica. Al contrario, il modello culturale di riferimento del montatore europeo era quello quasi impiegatizio (o comunque intellettuale, non operaio ma piccolo-borghese) dell'uomo seduto al suo tavolo, alla sua scrivania.

Se, poi, riflettiamo sul fatto che la grandezza maggiore dello schermo della moviola europea consente comunque la visione ad un certo numero — seppur limitato — di persone, automaticamente il pensiero va ai differenti limiti della figura del regista in Europa e nella vecchia Hollywood. Il regista italiano era tradizionalmente un autore, dall'idea iniziale fino al film finito. In quanto tale, continuava a tenere il timone del film anche durante il montaggio. Il regista americano, invece, era soprattutto un direttore del set (*director*) e, in quanto tale, veniva escluso dalla cosiddetta post-produzione, tranne rare eccezioni. Quindi la grandezza dello schermo della moviola italiana è anche il segno della diversità di quella che è stata per anni e anni la funzione-montaggio nel cinema italiano ed europeo: la moviola come luogo di crescita del film, di evoluzione del racconto, di confronto dialettico fra il regista e il montatore (rispetto a una posizione un po' più defilata del *producer*). Insomma, mentre la stanza della moviola nel cinema italiano era soprattutto il luogo nel quale il film si "metteva in discussione", nella catena di montaggio hollywoodiano era l'officina dove le sceneggiature (di ferro) venivano tradotte in sequenza con minor margine di libertà e con più attenzione al ritmo del montaggio. Questa è un'estremizzazione della diversità esistente fra le due culture cinematografiche, che potrà risultare semplicistica, ma di fatto rappresenta bene la diversità del modello autoriale italiano rispetto a quello industriale hollywoodiano.

Confrontando qualunque film italiano di produzione media del dopoguerra con un prodotto medio americano, la differenza nel ritmo del racconto balza immediatamente all'occhio. Questa diversità è legata anche a una diversa concezione del lavoro del montatore e all'utilizzo di strumenti differenti, che vengono partoriti sulla base di differenti richieste della locale industria cinematografica.

Il montaggio di un film italiano è più laborioso perché, in primo luogo, ha alle spalle un maggior numero di persone che partecipano alla discussione riguardo a che cosa possa diventare il film. Il racconto del film italiano, nel corso della sua lavorazione, si evolve quasi naturalmente. Il montaggio in Italia, e la moviola, servono anche per discutere il film. Ecco che rientra in gioco anche l'antropologia della cultura: la retorica e la tendenza alla dialettica, tipici della cultura italiana (si confronti il gusto quasi sfrenato per il dibattito politico *ad infinitum*, giunto in Italia ormai a un livello incomprensibile agli occhi di chi appartiene al mondo anglosassone), contro il pragmatismo concreto della cultura americana.

Non è un caso se proprio in Italia un montatore rivoluzionò la tecnica usata per attaccare (e staccare) due pezzi di pellicola, semplificandola radicalmente. Si

chiamava Leo Catozzo, a lungo collaboratore di Federico Fellini. Prima della sua invenzione i montatori attaccavano due pezzi di pellicola, tagliando una fettina dal primo fotogramma non utilizzato, raschiando via l'emulsione e usando un solvente chimico (un tipo di acetone) per incollare l'uno sull'altro un mezzo centimetro di film. La caratteristica di queste giunte era che non si poteva tornare sulla propria decisione (se non con enorme difficoltà e a patto di aver perso comunque un fotogramma). L'invenzione di Catozzo — semplice come tutte quelle geniali e tanto geniali da render ricco il suo inventore — fu una macchinetta che consentiva di tenere accostati, perfettamente in linea, i due lembi delle inquadrature da giuntare e consentire l'uso di un normale pezzo di scotch trasparente, poi punzonato per rifare le perforazioni. A questo punto, si poteva rifare una giunta all'infinito, recuperando i fotogrammi tagliati e ricostruendo con lo scotch la versione originale dell'inquadratura adoperata.

L'invenzione (tutta italiana) di questo strumento costituisce la prima grande rivoluzione nel campo del montaggio cinematografico. È un'invenzione che in Italia (e non solo in Italia) ha segnato una cesura profonda fra le vecchie e le nuove generazioni di montatori, una cesura simile a quella che si verificherà negli anni Novanta (provocata dall'avvento dei computer e del *software* Avid per il montaggio).

La prima generazione che "pensa" il montaggio sulla base di questa nuova *chance* offerta dalla pressa di Catozzo (una tecnologia molto poco "tecnologica", ma piuttosto artigianale) coincide con quella dei montatori della *Nouvelle Vague* italiana, con Kim Arcalli e con Roberto Perpignani. Il gusto per la sperimentazione e la reinvenzione del linguaggio cinematografico che sono segni distintivi del cinema italiano degli anni Sessanta non sarebbero stati possibili senza la rivoluzionaria pressa Catozzo, senza la rapidità di esecuzione che il nuovo strumento fornisce ai montatori. Bertolucci non sarebbe stato Bertolucci e molti sperimentatori del linguaggio cinematografico avrebbero avuto vita ben più difficile.

Dopo l'avvento della pressa Catozzo il montaggio cinematografico diventa una pratica che può seguire assai più da vicino la rapidità del pensiero umano, i suoi dubbi, il fare e il disfare dello scrittore che per tentativi si avvicina al risultato sperato, girandogli attorno. Il "parlare" con il montaggio non possiede ancora la stessa flessibilità della scrittura, fatta di frasi che si possono cancellare e riscrivere, ma almeno perde l'assolutezza marmorea della scultura. Diventa un linguaggio più flessibile. E, in quanto tale, più adatto al cinema moderno, che si nutre non tanto di certezze (come accadeva nella semplicità stereotipata e un po' favolistica del cinema classico degli anni Trenta e Quaranta) quanto di dubbi.

Tutte le invenzioni che accelerano in qualche modo il farsi del pensiero sono normalmente accusate di viziarlo. È accaduto per le calcolatrici, dinanzi alle quali le vecchie insegnanti di scuola dicevano che avrebbero impedito ai ragazzi di imparare la matematica. Ed è accaduto per la pressa Catozzo, guardata per alcuni anni con un certo sospetto dai montatori che si erano formati facendo

le giunte ad acetone. È troppo facile, si diceva: È talmente facile che le decisioni del montatore non saranno più ponderate. Così si argomentava. La facilità d'uso, che dovrebbe essere un pregio di ogni strumento tecnologico, veniva addotta come un difetto da quei conservatori che miravano ad amplificare i pregi della vecchia tecnologia ed a conservare lo *status quo*.

L'atteggiamento dei montatori conservatori non era del tutto sbagliato, perché in qualche modo la pressa Catozzo — amplificando il numero delle possibili giunte da sperimentare — impediva effettivamente di continuare a "pensare" il montaggio così come era stato pensato per decenni. Essa modificava il pensiero.

La stessa rivoluzione è avvenuta in Italia, e non solo, negli anni Novanta con l'introduzione del montaggio Avid. Si tratta di una tecnologia basata sull'uso del computer. Le colonne immagine e le colonne suono vengono riversate nell'*hard-disk* di un computer che ne permette una gestione molto più agevole tramite uno speciale *software*. È la Avid Technology che ha sviluppato per primo questa tecnologia e oggi detiene una posizione di quasi monopolio nell'industria cinematografica italiana, mentre minimo è lo spazio di mercato occupato dai *software* non-Avid, come Lightwork, che invece trova maggiori applicazioni nel cinema francese. Niente più pezzetti di pellicola sul pavimento, niente più scotch attaccato sulle dita, niente più rastrelliere con strisce di pellicola appese, niente più contatto fisico con l'oggetto-film. Il montaggio perde la sua fisicità e diventa costruzione digitale, con enormi vantaggi operativi. Minor spazio occupato (le moviole abbandonano gli stabilimenti di produzione e si mimetizzano fra gli uffici), più facilità nella gestione dei "tagli" (crolla il numero degli assistenti necessari a gestire la vita della moviola), possibilità di simulare immediatamente gli effetti (si può vedere immediatamente come funzionerebbe una dissolvenza da 200 o da 100 o da 50 fotogrammi).

È facile intuire quanto profondo e drammatico sia stato il passaggio dalla vecchia tecnologia del montaggio in pellicola al montaggio su computer. La funzione-montaggio è rimasta la stessa, è ovvio. Ma le forme del lavoro, ancora una volta, non sono neutre.

Bisogna aggiungere che in Italia la categoria dei montatori, per tradizione, è sempre stata una delle più chiuse alle influenze del mondo esterno. Nel passato questo aspetto di chiusura assumeva forme addirittura feroci, pseudo-feudali, e un oligopolio di artigiani (i cosiddetti "baroni" del montaggio), privi di ogni altra istruzione che non fosse la conoscenza professionale, controllava l'intero mercato del cinema italiano, servendosi di una cerchia di collaboratori fedelissimi. Il ricambio generazionale è stato nullo per vari decenni. L'unica forma di formazione professionale ammessa in questo panorama era l'apprendistato (si diceva "fare la gavetta": guardare, osservare, rubare con gli occhi, rifare gli stessi gesti), lunghissimo e quasi sempre acritico. Per moltissimi anni, per esempio, nessuno dei montatori usciti dalle scuole italiane di cinema, come il Centro Sperimentale di Cinematografia, veniva accettato in questo

universo ermeticamente chiuso proprio perché non aveva "fatto la gavetta".

In un panorama simile le novità tecnologiche erano normalmente accolte malissimo. Anche perché gli artigiani del montaggio, quelli che controllavano il sistema, avevano potuto, nel corso degli anni, istituzionalizzare forme di collaborazione nel quale erano coinvolte famiglie intere, in un ganglio inestricabile d'interessi parentali e familiari (il cinema italiano — lo dice anche il Censis in una sua inchiesta del 1998 — è sempre stato un'azienda a conduzione familiare), che venivano messi in pericolo dalle nuove possibili forme di organizzazione del lavoro.

In un sistema tanto conservatore i cambiamenti progressivi sono praticamente impossibili. E allora si procede per rivoluzioni, per cambiamenti bruschi e violenti. Così, se l'invenzione della pressa Catozzo aveva mandato in pensione una generazione intera di senatori del montaggio, oggi il passaggio al digitale sta facendo la stessa cosa e ha rischiato di provocare il pensionamento di una intera generazione di montatori che si erano coperti di gloria fra gli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta. Con la morte di Ruggero Mastroianni (il fratello di Marcello e montatore di quasi tutti i film di Federico Fellini), il ritiro di Nino Baragli (montatore di tutti gli azzardatissimi film di Pasolini, a cominciare dal "blasfemo", in quanto a montaggio, *Mamma Roma*), scompaiono i grandi nomi di una generazione di montatori che ha fatto la storia del cinema italiano del dopoguerra. Erano quelli che nei primi anni Novanta, quando si profilava l'avvento del montaggio digitale, dicevano che non avrebbero potuto mai rinunciare al contatto fisico con la pellicola. Paradossalmente, della stessa opinione è Gabriella Cristiani, unica italiana finora ad aver vinto un premio Oscar per il montaggio (per *L'ultimo imperatore*), che in un seminario tenutosi a Taormina nell'estate del 1998 difendeva a spada tratta il montaggio su pellicola perché i sistemi di montaggio Avid offrono al montatore e al regista "troppa" libertà, "troppe" possibilità, "troppe" soluzioni nella gestione del montaggio di una sequenza. Paradossalmente, Gabriella Cristiani, che da poco ha esordito come regista, e che riguardo ai problemi del montaggio assume posizioni che potremmo definire di retroguardia, era stata negli anni Sessanta una delle sostenitrici della rivoluzione linguistica del montaggio nel cinema italiano e aveva lavorato al fianco di uno dei nomi più innovativi del settore, quel Kim Arcalli di cui era stata assistente e compagna. È evidente che gli anni trascorsi sono serviti a rovesciare il suo atteggiamento ideologico nei confronti del montaggio come processo creativo.

Troppa libertà. Ancora una volta — esattamente come era successo al momento dell'introduzione della pressa Catozzo — l'eccesso di libertà da alcuni viene ritenuto pericoloso per la creatività. Troppa libertà fa male. Un'affermazione davvero strana. Essa coincide in un certo senso con la posizione ideologica spesso assunta dai nonni nei confronti dei nipoti o dei genitori nei confronti dei figli. Troppa libertà. Il gap generazionale si consuma proprio nell'incapacità di appezzare il valore dei nuovi strumenti tecnologici,

delle nuove forme espressive (e/o sociali), dei nuovi modelli di organizzazione del lavoro.

Così, oggi, alle soglie del duemila, si va affermando nel cinema italiano una generazione nuovissima di montatori, frutto di una cesura violenta e "sanguinaria" rispetto alla precedente. I montatori della nuova generazione non sono gli assistenti formatisi al fianco del maestro Nino Baragli (il quale a sua volta si era formato alla scuola del grande Eraldo da Roma, suo zio). Sono degli irregolari a tutti gli effetti (rispetto ai canali tradizionali di reclutamento professionale). E in quanto tale si comportano, introducendo nel loro lavoro le suggestioni che provengono da altri mondi, dal documentarismo cinematografico e televisivo, dalla pubblicità, dal *video-clip*, dalle società di *service* che lavorano in appalto per le reti televisive. Hanno alle loro spalle differenti *background* e sono il frutto di una vera e propria rivoluzione che sta spazzando via il vecchio modo di montare. Alcuni di loro (la maggior parte, a dire il vero) hanno iniziato il loro percorso professionale con i vecchi sistemi di montaggio su pellicola; ma c'è anche chi è professionalmente nato con l'elettronica ed ha avuto ben pochi rapporti con le vecchie moviole.

Bisogna anche aggiungere che i primi sistemi di montaggio Avid in Italia non sono stati installati a Roma, che è la capitale italiana del cinema, bensì a Milano, città dove si concentra la produzione dei *commercials* e dell'audiovisivo pubblicitario-industriale. Il sistema della produzione dei *commercials* si è rivelato meno conservatore, più pronto a recepire la novità tecnologica. Ma non bisogna dimenticare che la produzione pubblicitaria è anche molto più ricca di quella cinematografica, che nell'Italia dei primi anni Novanta attraversava il periodo peggiore degli ultimi cinquanta anni: la produzione pubblicitaria è caratterizzata da *budget* maggiori, da investimenti proporzianalmente molto più grandi e da un'attenzione quasi spasmodica alla qualità della confezione del prodotto. Nel 1993 un sistema Avid di media configurazione costava oltre 120 milioni di lire, mentre con 70-80 milioni si poteva acquistare la più accessoriata e costosa delle moviole cinematografiche di vecchio tipo. Inoltre, i sistemi Avid non erano disponibili attraverso il noleggio e bisognava necessariamente acquistarne uno.

Ma chi sono i volti nuovi fra i montatori italiani? Chi sono gli apripista del montaggio digitale in Italia? Simona Paggi, Cecilia Zanuso e altri giovanissimi montatori dell'ultima generazione, come Marco Spoletini. Premesso che la questione delle primogeniture resta sempre molto spinosa (oltre che un po' oziosa), il primo lungometraggio a soggetto italiano montato in Avid dovrebbe essere *Cominciò tutto per caso*, diretto dal commediografo Umberto Marino e montato da Simona Paggi, un film che mentre era ancora in moviola, nel lontano 1993, si chiamava con il titolo di lavorazione *Là dove volano gli attici*. Allora, a dire il vero, la sfida fu: proviamo a montare un intero il film con il sistema digitale usato nel campo della pubblicità. Quel primo sistema di *editing* elettronico adottato per un film italiano, praticamente un computer con due

monitor e una tastiera appoggiati sulla superfice di una scrivania, si avvicinava anche strutturalmente alla tradizione dei tavoli di montaggio italiani, tutti strutturati sull'asse orizzontale. Anzi, portava alle estreme conseguenze la trasformazione simbolica del tecnico del montaggio in lavoratore intellettuale, contraddicendo l'antica immagine hollywoodiana del montatore "operaio", in piedi davanti alla sua macchina, inserita dentro la catena produttiva aziendale.

Cominciò tutto per caso dovrebbe essere addirittura il secondo lungometraggio montato in Europa col sistema Avid (il primo in assoluto sarebbe stato un film tedesco). Simona Paggi, montatrice di quel prototipo e montatrice abituale di Gianni Amelio, aveva già al suo attivo l'*editing* di *I ragazzi di via Panisperna* (1989), *Matilda* (1990), *Porte aperte* (1990), *Tracce di vita amorosa* (1990), *Barocco* (1991), *Il ladro di bambini* (1992), *Non è romantico* (1992), *Volevamo essere gli U2* (1992). Dopo quel primo esperimento di montaggio Avid ha montato *Lamerica* (1994), *Utopia utopia* (1994), *Cuore cattivo* (1995), *Compagna di viaggio* (1996), *La bruttina stagionata* (1996), *Finalmente soli* (1996), *Once We Were Strangers* (1997), *Vite in sospeso* (1998), *Così ridevamo* (1998), *La fame e la sete* (1999) ed è stata candidata all'Oscar per il montaggio del mitico *La vita è bella* di Roberto Benigni. Complessivamente ha al suo attivo diciannove lungometraggi montati col sistema Avid ed è probabilmente la montatrice che conosce meglio questo nuovo strumento. "Non si tratta soltanto di provare attacchi diversi all'interno di una frase di montaggio", dice Simona Paggi; "con il computer sei in grado di verificare vere e proprie alternative alla struttura del racconto, intervenendo in maniera semplicissima per spostare intere sequenze da un punto all'altro del film".

Cecilia Zanuso, dal canto suo, si è formata lavorando per sei anni in America come montatrice di documentari e poi a Milano nell'*entourage* della pubblicità. Così da quel mondo ha portato suggestioni nuove, che oggi si ritrovano in alcuni dei film che ha montato. Portano la sua firma di montatrice *Americano rosso* (1991), *La domenica specialmente* (1991), *Obiettivo indiscreto* (1992), *Bonus malus* (1993), *Il giudice ragazzino* (1994), *Senza pelle* (1994), *La vera vita di Antonio H.* (1994), *America* (1995), *Pasolini un delitto italiano* (1995), *Ferie d'agosto* (1996), *Storia d'amore con crampi* (1996), *Un uomo d'acqua dolce* (1996), *I giardini dell'Eden* (1998), *Il mio West* (1998), *Matrimoni* (1998), *Ormai è fatta* (1999). "I primi tempi dell'Avid in Italia sono stati molto avventurosi", spiega Cecilia Zanuso, "perché si trattava di una tecnologia americana del tutto avulsa dal nostro sistema produttivo e talvolta le trascrizioni (quella iniziale dalla pellicola al computer e quella finale da computer a pellicola) erano imprecise". I primi film montati in Avid dalla Zanuso sono stati, fra il 1993 e il 1994, *Il giudice ragazzino* e *Senza pelle*. "La tecnologia dell'*editing* su computer ha cambiato l'organizzazione del lavoro in moviola, riducendo il carico di lavoro per gli assistenti, ma secondo me non ha cambiato il linguaggio del montaggio, che resta legato alla sensibilità personale

del montatore ed alla sua capacità di sviluppare il racconto", sostiene Cecilia Zanuso, che sembra quasi voler minimizzare le rivoluzionarie potenzialità espressive del nuovo mezzo. "Dal punto di vista creativo il montaggio è rimasto uguale. La vera novità consiste nel fatto che Avid ti permette di tenere in memoria le varie versioni di una sequenza che tu hai abbozzato nel corso del tuo lavoro. Prima dell'Avid questo era impossibile, perché per realizzare una nuova versione occorreva smontare la precedente ed era praticamente impossibile ritornare sui propri passi". Insomma, è proprio la memoria "da elefante" del computer che fornisce un potente strumento in più al montatore. "Grazie al computer puoi provare infiniti montaggi, perché non c'è un solo montaggio per un film. Ce ne sono infiniti", dice Simona Paggi.

Ma quali novità ha portato l'Avid nel linguaggio del cinema italiano? "Probabilmente ha provocato un maggior spezzettamento del racconto per immagini, che mi sembra oggi un po' più 'clippato' rispetto a quanto avveniva in passato", spiega Simona Paggi. Ma naturalmente l'*editing* digitale non è la sola causa dello spezzettamento della frase: oltre alla presenza di una tecnologia nuova, che favorisce il taglio veloce, incidono elementi antropologici e culturali, a cominciare dall'influenza esercitata da linguaggi paralleli a quello del cinema, come la pubblicità. Ma anche i commercials, non dimentichiamolo, vengono montati con i sistemi Avid. Il cerchio si chiude attorno al montaggio digitale, che realmente rappresenta un momento chiave nell'accelerazione che sta portando il cinema fuori dalla fisica dei corpi solidi.

Nel panorama di un'industria cinematografica non opulenta quale è quella italiana, le possibilità offerte dall'*editing* su computer si rivelano importantissime. Così come si rivela importante la capacità di Avid nel simulare tutti quegli effetti ottici (dissolvenza, tendine, sovrimpressioni, titoli) che prima un montatore poteva semplicemente immaginare e commissionare ai laboratori dove erano in funzione le truke e le stampatrici ottiche, per verificarne alla fine l'effettivo funzionamento nel racconto. Un procedimento lungo e costoso.

Secondo il trentacinquenne Marco Spoletini, un altro giovane montatore italiano — al suo attivo il montaggio di film come *Portami via* (1994), *Terre di mezzo* (1995), *Tre uomini e una gamba* (1997), *Ospiti* (1997), *Così è la vita* (1997) — chi usa l'Avid tende inconsciamente a dare più spazio a procedimenti ottici come le dissolvenze, proprio perché la tecnologia di *editing* digitale consente al montatore un più ergonomico accesso a queste figure retoriche del linguaggio cinematografico. Adesso, la domanda da porsi è la seguente: l'*editing* digitale ha portato davvero a un *surplus* di dissolvenze o esposizioni multiple nel cinema italiano più recente? Sebbene alcuni fra i montatori italiani non giovanissimi (a cominciare da Gabriella Cristiani) considerino concreto questo rischio, è difficile affermare che l'*editing* digitale possa essere ritenuto responsabile di simili mutazioni genetiche del linguaggio dei film italiani di questi ultimi anni. Il montatore, con la sua sensibilità individuale, resta pur sempre il vero garante del ritmo del racconto. E non è nemmeno detto che un

film montato in Avid debba necessariamente avere un ritmo più veloce di un film montato con una vecchia moviola Prevost o Cinemeccanica. Franco Fraticelli, uno dei più noti montatori italiani, apprezzato per la proverbiale agilità dei suoi montaggi, è stato fino a poco tempo fa un fiero oppositore — probabilmente anche per ragioni anagrafiche — della tecnologia del montaggio digitale.

Come saggiamente afferma Cecilia Zanuso, il montatore che usa la tecnologia digitale "non deve comportarsi come un ragazzino davanti a un *videogame*": deve usare un mezzo con la consapevolezza che ogni innamoramento per il mezzo tecnico è rischioso. D'altronde, sembra impossibile per chiunque, perfino per un montatore professionista, riconoscere a prima vista un film montato in Avid, distinguendolo da uno montato con le vecchie moviole. Non ci sono dei tratti espressivi peculiari e riconoscibili. "È impossibile", dice Cecilia Zanuso, "sarebbe come se uno leggesse un romanzo e pretendesse di capire se è stato scritto col computer o con la macchina da scrivere". È un'affermazione pragmatica e realista. Però, facendo un parallelo con la scrittura letteraria, non si può non rilevare che le forme della scrittura sono profondamente cambiate dall'Ottocento al primo Novecento e dal Novecento ai giorni nostri. Usare una penna d'oca intinta nell'inchiostro o una macchina da scrivere o il *word processor* di un computer sono operazioni ben diverse, anche se la fantasia dello scrittore e la sua potenza immaginativa restano pur sempre il motore principale dell'operazione creativa.

Per i montatori italiani giovani e meno giovani, quel che è indiscutibilmente cambiato con l'avvento dell'Avid è il metodo di organizzazione del lavoro in moviola. È scomparsa un'intera fase, laboriosissima, della preparazione della pellicola per il montaggio, cioè la messa a ciak, cioè la sincronizzazione manuale delle immagini con la colonna sonora. Nell'Avid scena e colonna viaggiano naturalmente accoppiati, come nell'immagine elettronica. È scomparsa anche una certa figura di assistente, quello di più basso profilo professionale, che passava ore e ore a numerare (a mano, con pennino e china bianca, scrivendo cifre microscopiche sul margine dei fotogrammi) i chilometri di pellicola che affluivano in moviola. E, parallelamente, è scomparsa dalle mansioni degli assistenti al montaggio una funzione decisiva: quella di tenere in ordine i cosiddetti "tagli", cioè gli spezzoni di pellicola tagliati e messi da parte in attesa di un eventuale riutilizzo.

Ma per intendere bene quanto difficile sia stata la penetrazione del sistema Avid nella pratica del montaggio in Italia, bisogna considerare che perfino la macchinetta per la numerazione semiautomatica, non tanti anni fa, era stata accolta con un atteggiamento quasi "luddista" dalla categoria degli assistenti al montaggio, come una tecnologia capace di mettere a repentaglio posti di lavoro e abitudini consolidate. "Da questo punto di vista, l'Italia era almeno quindici anni indietro rispetto ad altre culture cinematografiche", spiega Simona Paggi.

Con i sistemi di *editing* su computer i tempi di montaggio si sono radicalmente ridotti. "Se prima occorrevano sette-otto settimane per montare un

film adesso ne bastano quattro o cinque", spiega Marco Spoletini. "Si può dire che la durata media di un montaggio si sia quasi dimezzata". Spoletini mette l'accento sul ritmo del pensiero creativo del montatore, che con l'*editing* digitale si è abbreviato. "Nel montaggio su pellicola il pensiero funzionava con tempi diversi, perché c'erano delle attese e dei tempi morti che ti consentivano delle pause, durante le quali il montatore organizzava mentalmente le scelte di racconto prima di effettuarle. Oggi l'Avid ti rende così veloce che il pensiero preventivo è ridotto al minimo. Pensi mentre agisci". Secondo Spoletini, "L'Avid ha provocato nel campo del montaggio una vera e propria rivoluzione, che non ha risparmiato nessun aspetto del nostro lavoro: non solo ha influenzato le forme del linguaggio e quelle che sono le vere e proprie scelte artistiche di chi racconta una storia, ma ha anche trasformato la struttura delle *équipes* di montaggio".

Le conseguenze occupazionali sulla categoria dei montatori, e soprattutto su quella degli assistenti al montaggio, sono state quasi disastrose. L'Avid, come tutte le tecnologie che riducono i carichi di lavoro umani, provoca modificazioni profonde nel tessuto produttivo. Molti assistenti si sono ritrovati senza lavoro e molti montatori italiani hanno visto aumentare notevolmente le fasi di attesa fra un film e l'altro. (I montatori sono liberi professionisti, pagati a settimana, sistema inusuale nel panorama dell'economia italiana.) Anche perché, mentre l'Avid riduceva i tempi del montaggio, la crisi della produzione cinematografica in Italia riduce il numero dei film messi in cantiere.

Ma i montatori italiani, soprattutto quelli della nuova generazione, si sono salvati soprattutto grazie alla loro nuova mobilità professionale. Mentre fino a dieci anni fa esisteva una netta separazione fra i montatori di cinema, i montatori televisivi e quelli della pubblicità, oggi questi compartimenti stagni sono meno rigidi. E questo rimescolamento continuo delle carte è dovuto, almeno in parte, anche all'Avid, che ha avvicinato il montaggio televisivo a quello cinematografico. Prima dell'era dell'Avid in Italia i prodotti tipicamente televisivi si montavano su macchine diverse dalle moviole cinematografiche, cioè sulle vecchie centraline di montaggio. Oggi la tecnologia Avid — magari in configurazione a minore o maggiore risoluzione — si usa in Italia indifferentemente per ogni prodotto audiovisivo, dal piccolo *reportage* documentaristico al *kolossal* cinematografico della Cecchi Gori, tanto per i prodotti televisivi quanto per i prodotti cinematografici. Questa comunanza tecnologica, inevitabilmente, favorisce anche gli interscambi della forza lavoro.

A pagare il prezzo del passaggio all'*editing* digitale sono stati alcuni dei montatori della vecchia generazione, soprattutto quelli che sono stati più lenti a capire che dinanzi all'Avid non si poteva assumere un atteggiamento "luddista" e che bisognava inevitabilmente afferrare il toro per le corna. Sono così scomparsi alcuni montatori e alcuni assistenti al montaggio, soprattutto quelli più anziani e più spaventati dalla rivoluzione informatica. Se a questo fatto si aggiunge che, quasi contemporaneamente, fra il 1997 e il 1998 sono scomparsi dal panorama

del cinema italiano i due montatori che da tre decenni dominavano la scena produttiva, accaparrandosi il maggior numero dei film e la collaborazione dei nomi di maggior prestigio (Nino Baragli e Ruggero Mastroianni), si ottiene il quadro di una trasformazione epocale nel panorama di questa pratica così importante.

La quasi totalità dei film realizzati oggi in Italia viene montata con il sistema Avid. E pian piano, con maggiore o minore convinzione, anche i montatori della vecchia generazione e della generazione di mezzo, si sono adeguati ad utilizzare il nuovo mezzo. Alcuni lo hanno fatto subito, di buon grado e con entusiasmo (Mauro Bonanni, Roberto Perpignani), altri si sono convinti soltanto quando hanno capito che non c'era alternativa e che rischiavano un pensionamento più o meno anticipato. Ma non tutti usano Avid alla stessa maniera. C'è chi ha imparato realmente a maneggiare tastiera e *mouse* con la stessa rapidità con la quale usavano la pressa Catozzo e la manopola della moviola; e chi, invece, ha bisogno della presenza di un tecnico e della sua abilità manuale. Sotto sotto, anche fra quelli che usano la tecnologia Avid, c'è molto rancore per i computer che hanno "assassinato" le vecchie e buone moviole, destinate a diventare oggetti di antiquariato tecnologico.

Oggi in Italia sono operanti circa 400 sistemi Avid per il montaggio su computer, come spiega Max Raimis, responsabile per il *marketing* della Avid Technology Italia, 25 miliardi di lire di fatturato all'anno, ramo italiano della casa madre, che ha sede a Boston e produce un fatturato annuo di 500 milioni di dollari. "Noi vendiamo sistemi per il montaggio sin dalla fine degli anni Ottanta, ma la prima filiale italiana della Avid è stata aperta a Milano nel 1992. La nostra specializzazione è nel software, ma produciamo anche sistemi completi di *hardware*, per così dire 'chiavi in mano'".

In questi ultimi anni Avid ha mandato in soffitta un gran numero di moviole cinematografiche fondate sull'utilizzo della pellicola; ma un considerevole numero di esse resta ancora inserito nel ciclo produttivo del cinema italiano. Vengono infatti usate al termine della fase del montaggio vero e proprio, quando il film montato esce dalla giurisdizione del montatore per essere avviato al missaggio. Ma, a stare a quel che dice Raimis, ben presto anche queste funzioni saranno delegate alla tecnologia digitale: "Noi puntiamo a immettere sul mercato nuovi sistemi più sofisticati, che sono in grado di coprire un *editing end-to-end*, seguendo cioè l'intero processo di post-produzione del film, dal montaggio agli effetti speciali, dalla sonorizzazione al missaggio". E l'immissione di queste nuove tecnologie sicuramente cambierà ancora il volto del cinema italiano, che già grazie agli Avid attualmente disponibili si è liberato dalla schiavitù della pellicola, dalla "pesantezza" delle decine di migliaia di metri di pellicola accumulati nei rulli e sulle rastrelliere, che facevano impazzire gli assistenti. La "scrittura" cinematografica compie un altro piccolo passo avanti nella sua marcia di avvicinamento alla flessibilità del pensiero.

Roma

Giuliana Muscio

Sceneggiatori e nuovo cinema italiano

Se si può parlare di "rinascita del cinema italiano" o comunque sfoderare l'aggettivo "nuovo" in questo settore, è certamente per via dell'emergere di una nuova generazione di sceneggiatori che ha cambiato dall'interno storie, personaggi e ambienti dei film italiani di questi ultimi anni. Non si tratta di un gruppo generazionalmente più giovane, in quanto alcuni tra questi scrittori come Vincenzo Cerami, Stefano Rulli e Sandro Petraglia non sono giovanissimi e Enzo Monteleone, Franco Bernini, Carlo Mazzacurati, Franceso Bruni e Umberto Contarello rientrano nella schiera dei quarantenni-trentenni, "postsessantottini" per definizione, piuttosto che per effettive adesioni politico-culturali. La tendenza a definirli "giovani sceneggiatori" è determinata dal bisogno di distinguerli dalla vecchia guardia, da Age e Scarpelli, Bernardino Zapponi, Rodolfo Sonego, Suso Cecchi d'Amico, ecc., e da altri nomi illustri ancora in attività. La distinzione non implica comunque una cesura, in quanto molti giovani sceneggiatori sono stati a bottega presso questi maestri: Graziano Diana e Silvia Napolitano hanno lavorato con Sonego, Franco Bernini e Carlo Mazzacurati con Age, Umberto Contarello e Claudia Sbarigia con Benvenuti.

Il mestiere dello sceneggiatore nel cinema italiano degli anni Ottanta e Novanta si inserisce infatti in una linea di continuità, pur muovendo nel contempo anche in direzioni innovative. Rispetto al cinema degli anni Settanta, ovvero all'agonizzante cinema d'autore o al cinemaccio di genere dell'epoca, sembra superata la regressione che per una serie di concause aveva prodotto un manifesto disinteresse per la fase di sceneggiatura. Senza dubbio sia le commedie paratelevisive che il cinema narcisista dei giovani registi del periodo non lavorava né sulla storia né sui personaggi, e registrava degli autentici crolli verticali a livello di dialogo. Il cinema dell'ultimo decennio al contrario ha recuperato strutture narrative forti, anche se non di impianto tradizionale. La rivista "di categoria", *Script*, ha aperto un dibattito sulle modalità di costruzione della sceneggiatura, la cosiddetta struttura "classica" o "all'americana" in tre atti, oppure forme più libere, ma ugualmente strutturate, di racconto, elaborando nuove teorie della sceneggiatura, più duttili e di sensibilità più moderna, con finali più aperti e un gioco sottile di equilibri che mantengono più viva l'attenzione per i tempi del racconto, diventati meno prevedibili e canonici.

L'eroe è tornato, soprattutto nei film di impegno civile, nella figura dell'avvocato e del magistrato, o del cittadino socialmente responsabile, ma la sua figura è più sfumata, a tratti contraddittoria: non esistono distinzioni manichee, come nel cinema americano sia classico che contemporaneo, tra i

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

buoni e i cattivi, ma un'umanità più complessa, meno ideologicamente motivata e più articolata su un piano psicologico. La figura del protagonista può essere "riletta" attraverso un *casting* inatteso, con un Silvio Orlando, per esempio, capace di sgonfiare di ogni traccia di retorica o di rigidità politico-ideologica *Il portaborse* o il professore de *La scuola*, o il dentista di *Un'altra vita*.

Tra gli elementi di continuità si segnala il riferimento al mondo e ai temi della commedia all'italiana, socialmente sempre perspicace, di Virzì, Salvatores e Luchetti, e in modo più sfumato, di Mazzacurati, il quale alterna toni più drammatici, talvolta noir, nello stile di Dino Risi. Gli altri generi cinematografici sono andati sfumando, quasi scomparendo, assorbiti dalla produzione televisiva di *fiction* e comunque contaminati in modo da renderli quasi irriconoscibili, al contrario del cinema americano in cui questa contaminazione li ha rivitalizzati e ricomposti in nuove fenomenologie ifenate (*horror-gore, existentialist detective à la* Tarantino ecc.). La commedia all'italiana, figlia del neorealismo e parente stretta di una comicità intertestuale (varietà e letteratura) invece permane, pur con forti differenze stilistiche, e le perplessità per l'eventuale inserimento nel genere degli apologhi morali di Nanni Moretti o della produzione commerciale dei fratelli Vanzina.

Secondo la tradizione, in questo genere e nel cinema d'autore si crea un rapporto stretto tra sceneggiatori o registi, o addirittura (come nel caso dell'ancora attivo Mario Monicelli) una sovrapposizione di ruoli, per cui si nasce sceneggiatori per diventare registi. Anche in questa generazione molti registi firmano le sceneggiature dei propri film, in parte o *in toto*, e molti giovani sceneggiatori sono passati alla regia. Tra i registi-sceneggiatori Gianni Amelio, Nanni Moretti, Daniele Luchetti, Carlo Mazzacurati, Mimmo Calopresti, Mario Martone, Francesca Archibugi, Paolo Virzì, Leonardo Pieraccioni, e altri ancora.

C'è una minor continuità invece nel rapporto letterati-sceneggiatura, in quanto sembrano diminuiti gli sceneggiatori identificati in modo preponderante con il lavoro letterario e teatrale, con le eccezioni di Vincenzo Cerami, molto impegnato in teatro come Umberto Marino, e di Franco Bernini, il quale ha pubblicato un libro di racconti, *Notti che valgono anni*. Se il rapporto stretto tra letteratura e cinema è stato un tratto dominante del cinema italiano fino all'esperienza di Pasolini, nel cinema contemporaneo la relazione si è trasformata piuttosto in quella tradizionale dell'adattamento: hanno origine letterarie molti film di giovani autori, come *Con gli occhi chiusi* di Tozzi proposto da Archibugi e gli adattamenti di alcuni testi della letteratura giovane contemporanea, quale *Tutti giù per terra*, che Davide Ferrario trae dal libro di Giuseppe Culicchia, e ancora *Porte aperte* di Sciascia girato da Amelio, *Marianna Ucria* diretto da Faenza e *Piccoli maestri* di Meneghello regia di Luchetti, e molti altri.

A questo punto è necessario passare in rassegna un po' di titoli e filmografie per individuare con maggior precisione percorsi e intrecci professionali. Tra le firme storiche di questa generazione Rulli e Petraglia, che

nascono come critici cinematografici politicamente schierati (collaborano con le riviste di sinistra "Ombre rosse" e "Cinemasessanta") e passano alla sceneggiatura attraverso il lavoro nel documentario sociale, scrivendo per Marco Bellocchio e Silvano Agosti *Matti da slegare*, nel 1974. La loro intensa attività include produzioni di impegno artistico e politico, in cui a volte lavorano entrambi o da singoli: scrivono insieme per Bellocchio *Marcia trionfale* e *Il gabbiano*, Petraglia scrive assieme a Nanni Moretti *Bianca* e *La messa è finita*; conquistano la popolarità con la serie televisiva della *Piovra*, a partire dal 1987, forte indicatore della loro caratteristica principale, cioè la capacità di sposare l'impegno sociale (i misteri della mafia) e il lavoro di documentazione al gusto per un cinema in grado di raggiungere anche il grosso pubblico. Rulli e Petraglia firmano o collaborano alla scrittura delle sceneggiature chiave del nuovo cinema italiano detto neo-neorealismo, diretto da Marco Risi o da Gianni Amelio, con *Meri per sempre* e *Il muro di gomma* di Risi, e *Ladro di bambini* di Amelio; e ancora con *Arriva la bufera* di Luchetti, *Fiorile* dei Taviani, *Il toro* di Mazzacurati, *Poliziotti* di Giulio Base, *La scuola* di Luchetti, *Pasolini: un delitto italiano* di Marco Tullio Giordana, *La mia generazione* di Wilma Labate, *Vesna va veloce* di Carlo Mazzacurati, firmato con Umberto Contarello, Claudio Piersanti, e lo stesso Mazzacurati; Petraglia da solo firma *Lamerica* di Amelio, con Starnone *Auguri professore* di Riccardo Milani; e ancora, con Tonino Guerra l'adattamento da Levi di *La tregua* per Francesco Rosi, *Marianna Ucria* di Roberto Faenza, e l'adattamento del romanzo di Meneghello, *Piccoli maestri* per Luchetti, scritto con Domenico Starnone e Luchetti. L'attività di Rulli e Petraglia si esplica a un livello piuttosto alto, nel cinema di qualità, senza disdegnare però la collaborazione con autori emergenti come Wilma Labate; in genere le loro storie sono fortemente radicate nel sociale, ma anche confezionate in modo da raggiungere agevolmente il pubblico.

Altra figura centrale del rinnovamento del cinema italiano, davvero encomiabile perché agisce sul fronte che più ne abbisognava, quello del comico, Vincenzo Cerami, che ha introdotto una struttura narrativa più solida in un cinema confezionato spesso a *sketches* e macchiette. Cerami è forse tra questi sceneggiatori quello meno coinvolto intellettualmente sul fronte filmico, data la sua passione prevalente per il teatro. Alle medie Cerami ha come insegnante un giovane Pier Paolo Pasolini; questa esperienza sembra predeterminare il suo percorso cinematografico: esordisce infatti nel cinema in qualità di aiuto regista con Pasolini per *Uccellacci uccellini e La terra vista dalla luna*. Dopo aver pubblicato con buon successo il romanzo *Un borghese piccolo piccolo* e aver lavorato come giornalista, riprende a lavorare per il cinema a partire da un contatto pasoliniano: scrive per Citti *Casotto*, *Il minestrone* e *Mortacci*. Agli inizi sembra in prevalenza associato al cinema di impegno cultural-politico, dato che scrive *Salto nel vuoto* e *Gli occhi, la bocca* per Bellocchio, e per Amelio *Colpire al cuore*, uno dei pochi film italiani ad affrontare all'epoca il tema del terrorismo, il soggetto *I ragazzi di via Panisperna* e *Porte aperte* tratto da

Sciascia; scrive per Anna Maria Tatò *Desiderio* e per Cristina Comencini *Pianoforte*. Interessante anche per il comune amore per il lavoro teatrale la collaborazione con Giuseppe Bertolucci, per il quale sceneggia *Segreti segreti* e *I Cammelli*. La vocazione di Cerami per la commedia emerge nel 1985 quando scrive *Tutta colpa del Paradiso* per Francesco Nuti, per il quale sceneggia subito dopo *Stregati*. Nel 1988 inizia la sua collaborazione con Roberto Benigni, a partire da *Il piccolo diavolo*, per continuare con *Johnny Stecchino*, *Il mostro* via via fino a *La vita è bella*, per la cui sceneggiatura ha avuto una *nomination* all'Oscar. Il ruolo di Cerami accanto a Benigni è quello di creare delle strutture narrative che consentano al geniale comico di muoversi con sicurezza e libertà dentro a invenzioni di racconto a lui consone, di permettergli cioé di improvvisare e lavorare sulle *gag*, senza perdere la continuità psicologica del personaggio e mantenendo la ricchezza delle notazioni nel bozzetto storico-sociale che lo circonda.

Sulla stessa linea di collaborazione con un comico stralunato e debordante la sceneggiatura di *L'uomo d'acqua dolce* con e di Antonio Albanese. Cerami è senza dubbio una figura emblematica nel panorama del cinema italiano attuale, in quanto sposa tradizione (non solo italiana) e innovazione, cultura alta e capacità di restare in contatto con il pubblico popolare, elaborando un cinema in grado di mantenere, nelle storie e nelle atmosfere, una distanza siderale dal cinema-televisione che si tende a produrre spesso in Italia, anche per i limiti produttivi imposti al settore dalla crisi del mercato. La sua collaborazione con i comici ha restituito dignità a un cinema sempre assai popolare in Italia, ma che con lui trova temi e ambienti meno banali, fino a cimentarsi con argomenti accuratamente evitati di solito dal cinema italiano, come l'Olocausto.

La generazione dei trenta-quarantenni nasce cinefila e sviluppa le sue competenze professionali in una fase di vuoto creativo-industriale, che la rende da subito protagonista. Enzo Monteleone gestisce con Carlo Mazzacurati il cineclub universitario di Padova, dove scrive e interpreta, assieme all'amico, un piccolo film indipendente a 16mm, *Vagabondi*. Il lancio in grande stile è immediato con *Hotel Colonial*, una produzione internazionale interpretata da Robert Duvall e diretta da Cinzia Th. Torrini, ma il giovane scrittore non condivide la resa filmica della sua sceneggiatura, per cui la contesta. Più in linea con la sua personalità il cinema che scrive per Salvatores, *Kamikazen*, *Marrakech Express*, *Mediterraneo, Puerto Escondido*, in cui mostra una particolare sensibilità nel documentare atteggiamenti, vizi e virtù della generazione dei post-sessantottini, eterni Peter Pan del cameratismo maschile, nostalgici di un impegno che non ha più senso, ma anche in fuga perenne da responsabilità che non vogliono assumersi. Per il suo amico padovano, Carlo Mazzacurati, Monteleone scrive *Il prete bello*, adattamento del romanzo di Parise, e per Alessandro D'Alatri *Americano rosso*, ambientato come il precedente, in un Veneto del recente passato. Scrive poi *Chiedi la luna* per Giuseppe Piccioni, *Dispara!* per Carlos Saura e *Bonus Malus* per Vito Zagarrio.

Scontento del modo in cui talvolta il suo lavoro è stato portato sullo schermo, e immerso nel cinema con passione e in dimensione integrale, anche Monteleone si dedica alla regia con *La vera vita di Antonio H.* con (e su) Alessandro Haber, che indaga i limiti tra finzione e realtà nel lavoro dell'attore, e il recentissimo *Ormai è fatta* con Stefano Accorsi, una sorta di biografia dello sfortunato bandito-gentiluomo Fantazzini.

Franco Bernini, secondo una tradizione professionale italiana, lavora inizialmente in coppia con Angelo Pasquini, scrivendo i primi due film prodotti dalla Sacher di Claudio Barbagallo e Nanni Moretti, *Notte italiana* scritto assieme al regista Carlo Mazzacurati, e *Domani accadrà* di Luchetti, scritto insieme con Pasquini e Petraglia. La sua collaborazione con Mazzacurati prosegue con la cosceneggiatura de *Il prete bello* e *Un'altra vita*; cosceneggia *Chiedi la luna*, *Condannato a nozze* e *Sud* di Salvatores; con Pasquini scrive *La settimana della Sfinge* e *Il portaborse* di Luchetti, ma non gradendo il taglio dato al film, più "buonista" che nelle loro intenzioni, i due ritirano la firma. Come si nota nelle carriere di questi scrittori la ribellione ai soprusi tradizionalmente patiti dallo sceneggiatore nell'esercizio del mestiere è più marcata che in passato, e produce spesso il desiderio di passare alla regia. Di recente infatti Franco Bernini ha esordito come regista con *Le mani forti*, scritto con Maura Nuccetelli, in cui un agente dei servizi segreti va dall'analista e vi scopre segreti non solo della propria anima, confermando la vocazione all'impegno civile e la curiosità verso personaggi poco convenzionali.

Angelo Pasquini, tra i fondatori del settimanale satirico "Il Male", scrive, oltre ai film con Bernini, *Sabato italiano* di Luciano Manuzzi, *Le amiche del cuore* e *Un eroe borghese* di Michele Placido, *Barnabo delle montagne* di Mario Brenta, *Prestazione straordinaria* di Sergio Rubini. Recentemente anche lui è passato alla regia, con *Santo Stefano*, un film sulla riforma delle carceri.

Di poco più giovane Francesco Bruni che collabora con Virzì alle sceneggiature di *La bella vita, Ferie d'agosto, Ovosodo,* e del recente *Baci e abbracci*, che ha dato vita a un nuovo tipo di commedia all'italiana, lontana da Roma, in una Toscana proletaria e/o piccolo-borghese; una commedia fresca senza essere manierista o bozzettistica, attenta alle nuove stratificazioni sociali e alle tensioni cultural-generazionali. Bruni, dotato evidentemente di più registri espressivi, ha scritto anche per e con Calopresti *La seconda volta*, un film sul terrorismo che ne indaga l'impatto profondo non tanto nel sociale quanto nella vita di chi ne è stato vittima, e l'intenso *La parola amore esiste*; entrambi i film si sono avvalsi dell'ottimo lavoro interpretativo di Valeria Bruni Tedeschi. Bruni ha cosceneggiato anche *Bonus Malus* per Vito Zagarrio, e con Virzì *Condominio* di Farina. Oltre a questo film di Farina, ricordiamo che Virzì, "nato" sceneggiatore, ha scritto il soggetto di *Turnè* per Salvatores, e cosceneggiato *Centro storico* di Giannarelli, *Tempo di uccidere* di Montaldo. Virzì e Bruni hanno scritto anche, assieme a Davide Riondino e Roberto Duiz la sceneggiatura di *Cuba Libre.* Senza dubbio Virzì e lo sceneggiatore Bruni rappresentano le

svolte più nuove e confortanti del cinema italiano, sia in direzione di una ripresa della commedia all'italiana che di un cinema d'autore non narcisista, come quello di Calopresti.

C'è poi l'onda milanese-lombarda, caratterizzata da un'attenzione specifica per il mondo della comunicazione, con i registi-sceneggiatori Sandro Baldoni di *Strane storie*, e Davide Ferrario di *Anime fiammeggianti, I figli di Annibale*, scritto con Diego Abatantuono e Sergio Rubini e *Tutti giù per terra*, sul mondo giovanile; il regista ha avviato una collaborazione, in ambito musicale, con gli indipendenti CSI, perché impegnato anche in una produzione documentaristica che ha riguardato tra l'altro le prime attività della Lega (*Lontano da Roma*), o la manifestazione milanese e il concerto rock per il cinquantenario della Resistenza (*Immagine resistente*, realizzato assieme a Guido Chiesa). Ferrario ha ora in progetto un film su una porno star alla Moana Pozzi.

Graziano Diana ha studiato produzione al Centro sperimentale e poi sceneggiatura con Ugo Pirro e Furio Scarpelli, con il quale ha avviato un rapporto di collaborazione, di autentica gavetta; con un altro autore della vecchia generazione come Ruggero Maccari ha scritto *Maccheroni* e *La famiglia* di Scola, e con Zapponi *Teresa* per Dino Risi. Inizia in seguito la sua collaborazione con Simona Izzo e Ricky Tognazzi, per i quali scrive *Ultrà* e *La scorta* di Tognazzi, *Maniaci sentimentali* e *Camere da letto* con e di Izzo. Scrive anche *Un eroe borghese* e *Matilda* per De Lillo e Magliulo e lavora parecchio per la televisione. Diana rappresenta infatti il ritorno della sceneggiatura nel cinema medio, la continuità tra tradizione e cinema attuale, sia nei film di maggior impegno sociale come in quelli scritti per Ricky Tognazzi, che in quelli più leggeri per Simona Izzo.

Umberto Marino è autore principalmente teatrale; ha scritto per Sergio Rubini *La stazione* e *Il viaggio della sposa*; i suoi lavori teatrali *Italia-Germania 4 a 3* e *Volevamo essere gli U2* sono stati portati sullo schermo da Andrea Barzini; come regista in proprio scrive *Cominciò tutto per caso, Cuore cattivo*, e *Finalmente soli*, sceneggiato assieme a Leo Benvenuti e Piero De Bernardi. Anche qui siamo nell'ambito di un buon cinema medio, con spunti di reducismo postsessantottino nei film diretti da Barzini.

Sul panorama italiano si è affacciata anche una piccola schiera di donne scrittrici: Silvia Napolitano che ha sceneggiato *Le bugie bianche*, *Flirt*, *Tutti gli uomini di Sara,* e, insieme con Petraglia, *Giulia e Giulia* di Del Monte. Chiara Tozzi ha scritto con Giuseppe Manfridi il soggetto di *Ti amo Maria* di Carlo Dalle Piane. La giovane regista Francesca Archibugi ha scritto con Gloria Malatesta e Claudia Sbarigia *Mignon è partita* e *Verso sera,* mentre ha firmato da sola *Il grande cocomero, Con gli occhi chiusi* e *L'albero delle pere.* Francesca Marciano è coautrice di *Lontano da dove* con Stefania Casini e ha diretto e scritto un episodio di *Provvisorio quasi d'amore*; ha cosceneggiato poi *Turnè* di Salvatores, e scritto per Carlo Verdone *Maledetto il giorno che ti ho incontrato* e *Sono pazzo di Iris Blond, Un paradiso di bugie* regia e

cosceneggiatura di Stefania Casini; Doriana Leondeff scrive con il regista *Trafitti da un raggio di sole* di Claudio Del Punta e *Le acrobate* di Soldini col regista e Laura Bosio. Roberta Mazzoni scrive in prevalenza per la televisione, incluso l'adattamento dei *Promessi sposi*. Patrizia Pistagnesi e Anna Di Francisca hanno adattato *La bruttina stagionata* di Carmen Covito. Come si vede questo cinema ha un occhio di riguardo per il mondo femminile, creando personaggi di donne moderne o comunque di una sensibilità contemporanea, lontane (a volte fin troppo) dalle ideologizzazioni del femminismo, ma attente alle problematiche affettive, al mondo dell'emarginazione oppure a infanzie e adolescenze difficili, come nel caso di Archibugi.

Questo quadro filmografico ci permette di rilevare alcuni elementi caratterizzanti: prima di tutto spiccano le figure degli sceneggiatori-registi (o viceversa), in continuità con il cinema neorealista e poi d'autore. Va osservato comunque che quando il regista nasce sceneggiatore si riscontra di solito nei suoi film una particolare competenza narrativa, mentre il caso dell'autore che firma anche la sceneggiatura può determinare talvolta una delega eccessiva all'elemento stilistico e visivo, che indebolisce il film. Alcuni film d'autore, giovane o vecchio che sia, manifestano tuttora errori di continuità e dialoghi così incoerenti e antinaturalistici da creare imbarazzo, anche tra i non addetti ai lavori. Putroppo questo difetto, retaggio del cinema degli anni Settanta, non è ancora scomparso, per quanto sarebbe penoso e imbarazzante citare degli esempi.

In questi anni si rileva un nuovo rapporto tra sceneggiatori e attori, nello specifico la collaborazione tra Cerami e Benigni, o quella tra Monteleone e Haber, in cui storie e competenze registiche vengono messe al servizio del personaggio, ma con un buon tasso di contenimento e una solidità narrativa che divi, comici e attori di successo, spesso in Italia avevano contribuito a svalorizzare. Interessanti i ruoli di Sergio Rubini, attore passato alla regia, particolarmente attento nella scelta dei testi e del lavoro di sceneggiatura, o di Diego Abatantuono che interviene nello sviluppo di alcuni film.

Il cinema italiano contemporaneo inoltre ripropone la ricerca, il lavoro di documentazione di tradizione neorealista: *Il muro di gomma* si basa sull'indagine di Andrea Purgatori sulla strage di Ustica, *Un eroe borghese* propone la vicenda dell'avvocato Ambrosoli, *Santo Stefano* racconta l'emergere dell'idea di una riforma delle carceri negli anni Cinquanta. I film di Luchetti e Mazzacurati, il cinema scritto da Rulli e Petraglia o da Franco Bernini, rivelano uno scavo non episodico dei problemi sociali: l'attenzione verso tensioni e problemi dei paesi dell'Est europeo emerge in tutti i film di Mazzacurati, dal 1989 in poi; Luchetti ha affrontato in perfetta continuità con la commedia all'italiana del passato, il problema della scuola, della corruzione politica, la memoria della Resistenza. Dal tifo negli stadi alla violenza nelle carceri, dallo stupro di gruppo alle tensioni multietniche, dallo sfruttamento minorile alle difficoltà del piccolo imprenditore nella nuova economia italiana, dal

disadattamento giovanile all'uso e spaccio di stupefacenti, dalla microcriminalità dei balordi alle televendite e alla mitologia spazzatura del piccolo schermo, dall'immigrazione clandestina alle trasformazioni dell'economia mafiosa, non c'è aspetto della complessa realtà italiana che non abbia trovato modo di raggiungere, magari solo come spunto narrativo, lo schermo.

È cresciuta anche la cura nel linguaggio: nei dialoghi non si registra ancora un lavoro linguistico all'altezza della tradizione della commedia all'italiana di Age e Scarpelli, ma si rilevano le trasformazioni locali e gergali della lingua italiana nelle ottime prove di Virzì-Bruni con *Ovosodo*, rispetto alla cultura giovanile di una certa Toscana, e di Monteleone rispetto alla cultura reducista postsessantottina dei giovani del Nord nel cinema di Salvatores, o il lavoro mimetico di Carlo Verdone per Roma, o il recupero dei dialetti del Sud, napoletano e siciliano in particolare, o ancora il lavoro dello sceneggiatore-regista Nanni Moretti, autentico "ecologo della parola", che studia con puntiglio il linguaggio della comunicazione (si veda il dialogo con la giornalista in *Palombella rossa* e la parte politica di *Aprile*). Il cinema di Moretti rappresenta da questo punto di vista un fenomeno originale perché, nella tradizione di Totò, alcune sue battute o espressioni ("uno splendido quarantenne", "la casalinga di Voghera", "chi parla male pensa male", ecc.) sono entrate a far parte del linguaggio comune.

In linea di massima quindi sembra superata l'afasia sistematica del cinema italiano di alcuni anni fa, i dialoghi impacciati e monchi, le battute deliranti, ma la tendenza dominante rivela un livellamento in basso dell'uso linguistico, piuttosto sconfortante. Anche se sono riapparsi i dialetti, soprattutto quelli del Sud, spesso, come nel cinema di Martone, prevale l'uso di una lingua italiana con inflessioni dialettali, che non delega mai la parte principale del dialogo a un uso stretto del dialetto. Solo Gianni Amelio con *Così ridevano* ha osato un'operazione linguistica sulla scia dei pescatori viscontiani de *La terra trema*, ovvero l'uso in questo caso di una pluralità di dialetti, riportati storicamente nel passato in cui ancora si parlavano in modo esclusivo e integralista, perciò assolutamente incomprensibili nell'oggi, in necessità di un sottotitolo esplicativo. Per la generalità della produzione cinematografica si assiste all'uso piatto di un italiano omogeneizzato; negli ultimi anni la lingua italiana è diventata finalmente comprensibile e utilizzata in tutta la penisola, in quanto standardizzata dal mezzo televisivo; si è trasformata però in una lingua nazionale impoverita e globalizzante, negazione della diversità e della storia, mera traduzione di un contenuto culturale altrui (telefilm americani, cartoni animati giapponesi, ecc.) che comunica a livello tribale, ma non consente più neppure lo sfoggio dell'uso corretto del congiuntivo o di un lessico che vada oltre a quel migliaio di parole comprensibili anche a un ragazzino incapace di leggere un libro, ma abilissmo nel cliccare il suo computer.

Il fenomeno di omologazione linguistica si scontra con un trend inverso nella geografia del cinema italiano contemporaneo, che si espande all'interno dei

confini nazionali per comprendere non più solo Roma (Verdone) e Milano (Soldini, Salvatores), ma anche Napoli (Martone, Capuano, De Lillo, Terracciano), la Sicilia di Tornatore, Ciprì e Maresco e Roberta Torre, la Torino di Calopresti, il Nordest di Mazzacurati, la Toscana, super rappresentata da Pieraccioni, Virzì e dalla schiera dei comici, da Benigni a Benvenuti e Nuti, ma anche da Bertolucci di *Io ballo da sola*, Archibugi di *Con gli occhi chiusi*, i Taviani delle *Affinità elettive*. Questo cinema più mosso, più vario nel paesaggio è determinato anche da una forte presenza del *road movie*, dei film di viaggio, o comunque dall'idea del viaggio nel cinema contemporaneo: da Padova alla bassa padana (*Notte italiana*), dal Nordest all'Ungheria (*Il toro)* o viceversa dall'Est alla Romagna (*Vesna va veloce*) nei film di Mazzacurati, dall'Italia all'Albania in Amelio (*Lamerica*), per non dire poi degli inquieti personaggi di Salvatores, in viaggio in Marocco, Grecia e Messico. Tutti questi viaggi finiscono in un triste ritorno, o restano viaggi solo progettati (*Teatro di guerra*) come se in ogni caso non vi fosse via di fuga, ma un'ineludibile necessità di affrontare i problemi dai quali si vorrebbe sfuggire. Il movimento dominante infatti, è quello da Nord a Sud, inversione di rotta in un'economia che respinge gli ex-emigrati degli anni Sessanta a tornarsene verso il loro Sud o spedisce in Mezzogiorno dei nordici perplessi dalla riuscita del loro stile di vita (*Ladro di bambini, Le acrobate, I figli di Annibale*). Questa inversione di marcia segnala anche un interesse emotivo e culturale, non più antropologico o sociale, verso un Sud disastrato, in rovina come per i postumi di una guerra o di un terremoto eterni, ma ricco di un fascino misterioso, vitale, carnale, radicato nel mito e nelle psiche, nella natura e nella cultura (*Amore molesto, I Vesuviani*).

Nel cinema italiano attuale si è allargato anche il parco-personaggi, con una rappresentanza abbastanza ben assortita per età, sesso, classe sociale ecc. per cui sia la cultura giovanile che gli spettatori tradizionali trovano tuttora elementi di identificazione. Sono rimasti sulla scena alcuni attori del recente passato, come Giancarlo Giannini, ma c'è stato anche il rinnovamento di matrice teatral-cabarettistica con gli attori di Salvatores o le nuove leve di provenienza teatrale e televisiva. Scarseggiano invece le attrici versatili e mature, in grado di uscire dalle strettoie della commedia e dal riemergere in chiave nostalgica (e nello stesso segno mediterraneo rilevato nel cinema sudista, nel suo ritorno alla madre-terra) del profilo delle "maggiorate", formose bellezze dai capelli scuri come Maria Grazia Cucinotta e Sabrina Ferrilli.

Si fa ancora politica, ma con meno polemica, stemperando una passione comunque al tramonto, in un impegno civico un po' meno idealistico e rivoluzionario, più legato al quotidiano e all'abbassarsi drastico del livello di aspettativa per quel che concerne il mutamento sociale. Tranne Nanni Moretti, storico documentatore del dibattito interno al popolo comunista che implora un D'Alema televisivo, "Di' qualcosa. Di' qualcosa di sinistra", la politica come schieramento e ideologia viene messa in scena solo nella sua forma ilare nella commedia, come in *Ferie d'agosto*. Si indagano piuttosto i segreti e le pieghe

della corruzione o si punta il dito verso i difetti nazionali, come nella tradizione di Rosi e della commedia all'italiana (*Notte italiana, Portaborse, Muro di gomma*); ma più che di politica in senso stretto ci si occupa del degrado umano e ambientale (*La scuola, Sud, Ladro di bambini, Ragazzi fuori, Ultrà* ecc.).

Non vi è dubbio, in conclusione, che il cinema italiano contemporaneo viva una stagione più saggia e matura, da un punto di vista del racconto. Questo suo migliorato assetto narrativo è dovuto alla presenza di talenti più o meno giovani nel settore sceneggiatura, ma soprattutto alle mutate condizioni produttive, sia per una più attenta selezione a livello di fondi che il governo assegna alla produzione di film a partire proprio dalla sceneggiatura, sia per la presenza di nuove forze produttive come la Sacher di Moretti, o di giovani produttori come Domenico Procacci, che hanno restituito peso alla sceneggiatura all'interno del percorso produttivo.

Un effetto già evidente poi, è la nuova professionalità indotta dalla televisione, che ha creato una nuova ondata di sceneggiatori con competenze diverse, come lo *staff* della serie di RAI Tre di stabile successo, *Un posto al sole*, e le schiere di "negri", di giovani sceneggiatori magari appena usciti dal centro Sperimentale, che lavorano per la *fiction* prodotta dalla RAI o da Mediaset. Una volta infatti si poteva fare esperienza all'interno dell'industria cinematografica, far la gavetta nei generi minori, oppure lavorare accanto e per i professionisti troppo occupati; oggi che la produzione cinematografica non garantisce questa continuità di esperienza, la televisione, finalmente impegnata nella produzione non solo di *sketches* e varietà, ma di serie a puntate o di originali televisivi di qualità, può permettere nuovamente agli sceneggiatori una crescita professionale meno condizionata dal successo dell'ultimo film che si è scritto.

Università di Padova

Stefano Masi

Giovani occhi di Cinecittà

Fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Novanta il cinema italiano — soprattutto quello indipendente — ha vissuto sfruttando i finanziamenti statali previsti dall'articolo 28 della legge sul cinema. La legge prevedeva che questi finanziamenti servissero semplicemente a integrare in maniera percentuale il budget, ma siccome quasi tutti quelli che ottenevano questi finanziamenti (ed erano tantissimi, soprattutto giovani) non avevano nessun rapporto col mondo dell'industria cinematografica, i film venivano realizzati soltanto col finanziamento statale.

Si trattava di finanziamenti minimi, che andavano dai cento milioni (cifra con la quale era praticamente impossibile fare un film e infatti talvolta la produzione venva interrotta) fino ai cinquecento milioni, che comunque non sono una grande cifra. Ma su queste cifre erogate dallo Stato ha proliferato una forma di produzione "povera" ma numericamente rilevante nel cinema italiano degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta. Più della metà dei film italiani di quel periodo è stata fatta con questi soldi. Con questi finanziamenti Nanni Moretti e molti altri giovani registi italiani hanno realizzato le loro prime opere. Naturalmente, l'esiguità del budget ha costretto chi vi lavorava a trovare nuove forme di organizzazioni del lavoro, che hanno rivoluzionato il panorama del cinema italiano.

Parlando dei direttori della fotografia italiani, negli anni Ottanta ce n'erano molti che, con una certa spavalderia, mi raccontavano di rifiutare i film finanziati con l'articolo 28. Non per partito preso, naturalmente, perché sul lavoro non si sputa mai, ma perché si trattava di film che — per i loro intrinseci limiti di budget (tranne qualche eccezione) — tagliavano immediatamente gli organici delle troupe, i denari investibili, il numero delle settimane di lavorazione.

Il sistema di finanziamento dell'art. 28 finiva per influenzare pesantemente la ripartizione del lavoro sul set e questo urtava la sensibilità sindacale di molti, soprattutto dei direttori della fotografia della generazione di mezzo. Del resto in molte troupe c'erano pezzi di famiglie, cordate di parenti che in un modo o nell'altro andavano salvaguardate.

Il problema non riguardava gli Storaro, i Rotunno, i Tovoli e nemmeno i nomi "grandi ma non grandissimi", che naturalmente volavano più in alto, a un livello siderale; ma quella che si potrebbe definire la *middle-class* della categoria, gli onesti professionisti della luce che, senza altra ambizione se non

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

quella di salvaguardare la paga e la propria dignità professionale, avevano navigato per anni nel mare magnum della cosiddetta produzione media.

Furono proprio questi professionisti, o artigiani che dir si voglia, rotti praticamente a qualsiasi esperienza cinematografica, a qualsiasi co-produzione italo-qualcosa, che dissero no al sistema dell'articolo 28. Loro che non avevano mai messo bocca sulla banalità dei copioni, che si erano turati il naso per tutta la vita davanti a film insulsi, dalla cui banalità erano rimasti contagiati, per la prima volta pronunciarono un no. A un certo punto degli anni Ottanta, verso la metà del decennio, se ben ricordo, ci fu quasi un passaparola all'interno della categoria (seppur con alcune dissociazioni, dichiarate o sotterranee) per rifiutare i film messi in piedi con i finanziamenti dell'articolo 28.

Ricordo benissimo che c'era un certo orgoglio professionale in quei no. Io sono un professionista e non mi voglio confondere con dei dilettanti raccomandati che giocano a fare il cinema con quei quattro soldi del Ministero: era questo il tono di quei no. L'orgoglio era quello di chi aveva vissuto sempre dentro il mercato e non voleva avere nulla da spartire con un sistema assistito (e, quel che è peggio, assistito con la cinghia stretta).

Quegli onesti professionisti non si rendevano conto che, rifiutando il 28, in qualche modo stavano rifiutando il mercato. Ancora una volta, come già successo in passato, i direttori della fotografia si confermarono — come altre categorie di artigiani del set — estremamente conservatori, quasi luddisti, di fronte all'incedere di necessità nuove prospettate dal mercato: sebbene frutto di "elemosine" statali, il 28 era di fatto entrato nel gioco del mercato italiano. Il mercato di un'economia mista, "pubblica-privata", pesantemente influenzato dalla componente pubblica. Ma pur sempre un mercato.

Il vero problema era che le nuove necessità del mercato minacciavano pericolosamente quelli che venivano considerati i diritti acquisiti della categoria.

Una delle caratteristiche del lavoro sul set che il sistema dell'articolo 28 metteva in crisi era la ripartizione dei compiti fra operatore alla macchina e direttore della fotografia. Gli scarni budget non consentivano di conservare questa ripartizione di ruoli e al direttore della fotografia toccava anche stare alla macchina da presa, con un raddoppio delle funzioni che veniva considerato sindacalmente scorretto, nonchè pernicioso, si diceva, per la buona riuscita del lavoro.

Effettivamente, il direttore della fotografia che sta attaccato al mirino della camera perde il colpo d'occhio sulla costruzione luministica dell'intero ambiente. E durante la preparazione di ciascuna scena rischia di non potersi concentrare sulla costruzione della geometria delle luci, perché distratto anche dalla necessità di provare i movimenti di macchina con gli attori. Questa distinzione di ruoli fra operatore alla macchina e direttore della fotografia, mutuata dalla filosofia hollywoodiana della specializzazione dei ruoli sul set, aveva attecchito in Italia con i film di grande budget e poi negli anni Cinquanta si era estesa all'intera produzione, anche a quella di medio e piccolo cabotaggio,

fino a entrare nel midollo spinale della categoria.

Se è vero che lo sdoppiamento della funzione è quasi inevitabile nei film di grandi dimensioni produttive, è anche vero che il fior fiore della produzione indipendente ha sempre fatto coincidere le due funzioni nella stessa persona, dal *Free Cinema* britannico alle *Nouvelle Vague* (francese, italiana, ecc.), esprimendo comunque grandissimi direttori della fotografia come il francese Raoul Coutard, l'inglese Walter Lassally, il giovane Tovoli in Italia. Dunque considerare inevitabile la separazione dei ruoli non è corretto. . . .

Per altri versi le micro-produzioni innescate dai finanziamenti dell'articolo 28 imponevano una riduzione dell'organico della troupe (meno macchinisti, meno elettricisti) che obbligava il direttore della fotografia a essere sempre più coinvolto nella vita operativa del set. E ciò andava a detrimento di quell'immagine mitica di "maestro della luce" che tendeva a rendere il direttore della fotografia sempre più uguale al regista, anche secondo una certa letteratura tecnica che tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta spinse l'acceleratore sulla rivalutazione della categoria (ahimè, in una certa misura devo considerarmene responsabile io stesso).

Da un lato c'era la rinascita di una sorta di orgoglio di categoria (gli Oscar a Storaro, i libri e i festival sui direttori della fotografia, la rinascita dell'associazione di categoria, l'Aic), dall'altro c'era l'abitudine — ormai quasi un riflesso condizionato — a doversi difendere dal gioco al ribasso operato tradizionalmente dai produttori e soprattutto dagli intermediari della produzione. Per molti direttori della fotografia il lavoro sul set era stato un costante braccio di ferro con gli addetti alla produzione, che talvolta guadagnavano sul risparmio e quindi erano più *realisti del re* nel lesinare su tutto quello che invece occorreva (mezzi illuminanti adeguati, adeguate quantità di energia, obiettivi sufficientemente luminosi, ecc.).

In molti casi la contrazione dei budget imposta dai micro-finanziamenti dell'articolo 28 imponeva tagli alla disponibilità di mezzi che erano manifestamente peggiori delle peggiori "angherie" produttive imposte dai più accigliati negrieri della macchina produttiva. In pratica, in alcuni casi, lo standard realizzativo di questi film sembrava scendere al di sotto di quella linea di galleggiamento oltre la quale alcuni navigati artigiani di Cinecittà intravedevano chiaramente il fantasma del dilettantismo. Così, i budget degli articoli 28 si meritavano l'accusa di leso professionismo, una delle poche cose che la dignità della categoria non poteva in nessun caso accettare.

In realtà, restrizioni di budget simili si stavano verificando anche nel campo della produzione televisiva (anch'essa aborrita talvolta come infamante, soprattutto dalle frange più conservatrici della categoria dei direttori della fotografia, dai più anziani e dai puristi), ma venivano in qualche modo tollerate perché a gestire le produzioni televisive erano spesso le stesse società di produzione cinematografica, che aggiornavano per la tivù una parte dei propri codici operativi e sindacali. Anche in questi casi il direttore della fotografia

doveva rassegnarsi a lavorare anche in macchina, però il disonore veniva spesso compensato con un incremento della busta paga. Il povero sistema dell'articolo 28, invece, prevedeva la semplice soppressione del ruolo, senza potere in molti casi offrire alcun "risarcimento" compensativo.

Un'altra obiezione frequentemente fatta da alcuni vecchi direttori della fotografia al sistema dell'articolo 28 riguardava il numero delle settimane di ripresa. La durata standard delle riprese di un film, che negli anni Sessanta (esclusi i film di genere) si aggirava sulle otto-nove settimane di ripresa, era scesa negli anni Settanta a sei-sette settimane di ripresa. Il progressivo aumento del costo del lavoro sul set e la semplificazione tecnologica legata allo snellimento dei mezzi illuminanti stava riducendo inesorabilmente il numero delle settimane di riprese. Il sistema del 28 contribuì negli anni Ottanta ad accelerare ulteriormente il ritmo delle riprese. Girare un intero film in cinque settimane o addirittura in quattro non era materialmente impossibile, ma veniva considerato quasi una bestemmia dagli artigiani (parlo dei direttori della fotografia, ma anche delle loro troupe, all'interno delle quali il direttore della fotografia svolgeva più o meno il compito del sergente all'interno di un manipolo di caporali e soldati) formatisi nel cinema degli anni Sessanta, in un sistema che consentiva di suddividere il piano di lavorazione in otto o nove settimane di riprese.

Accettare ritmi di lavorazione più serrati significava re-inventare il metabolismo della troupe nell'arco della giornata, vincere una certa pigrizia fisica e mentale che ormai molti artigiani avevano sedimentato dentro la propria cultura professionale.

Sincere o malevoli che fossero le obiezioni mosse dalla categoria al sistema di lavorazione del 28, molti direttori della fotografia rifiutarono questo genere di micro-produzioni. Gli argomenti addotti erano di natura artistica, economica o professionale. Ma al di là dell'obbligo di stringere la cinghia, c'era anche la necessità di confrontarsi con una generazione di registi molto più giovani, molto più motivati (e che pretendevano dalle troupe una spinta motivazionale altrettanto forte, al di là delle buste-paga). Una sfida che molti direttori della fotografia di quella generazione non vollero raccogliere, perché da un lato non vi trovarono sufficienti motivazioni e dall'altro considerarono i giovani cineasti velleitari, dilettanti e privi di idee chiare. Questa opinione talvolta corrispondeva alla verità, ma rappresentava soprattutto l'incapacità di accettare una sfida di rinnovamento profondo.

Da questo punto di vista la *middle-class* dei direttori della fotografia, quelli che avevano da quarantacinque a cinquant'anni nel 1985, stavano perdendo l'appuntamento con la storia.

I giovani cineasti che si affacciavano sul mercato con questi ridicoli budget avevano, dal canto loro, la legittima aspirazione ad appoggiarsi sulle spalle solide dei professionisti. Una regola tradizionalmente accettata nell'industria cinematografica era che a un regista con poca esperienza dovesse corrispondere

sul set un direttore della fotografia molto esperto. Per anni e anni a questa consuetudine si erano ispirate le scelte dei produttori quando si accingevano a lanciare registi alle prime armi (così nasce, per esempio, l'accoppiata Pasolini/Delli Colli), come una sorta di compensazione fra inesperienza e idee nuove.

Rifiutando il 28, quella generazione di direttori della fotografia spalancò le porte, senza volerlo naturalmente, a una generazione di operatori assolutamente nuova. I giovani aspiranti direttori della fotografia non mancavano e avevano tutte le carte in regola per gettarsi nella mischia, sia perché le scuole di cinema (non solo a Roma, ma anche a Milano, dove c'erano molti giovani che lavorano nel settore della pubblicità) ne sfornavano a getto continuo, ma anche perché la tecnologia era diventata molto più *friendly*.

Dal punto di vista generazionale, per i direttori della fotografia trentenni il tentennamento dei "senatori della luce" davanti ai film finanziati con l'articolo 28 fu una specie di inaspettata manna scesa dal cielo, una porta spalancata. . . .

Mai come negli anni Ottanta si è verificata nel cinema italiano una così formidabile immissione di nomi nuovi nel campo della direzione della fotografia. Sono stati in molti i giovani o giovanissimi (esordienti o quasi esordienti) direttori della fotografia che si sono ritagliati in questo modo un proprio spazio significativo nel panorama del cinema italiano. Luca Bigazzi, per esempio, ha costruito le basi per una solida carriera, firmando le immagini di *Corsa in discesa* (1989), *L'aria serena dell'ovest* (1990), *Morte di un matematico napoletano* (1992), *Manila Paloma Blanca* (1992). Roberto Romei ha girato *L'imperatore di Roma* (1989), *Mia dolce Geltrude* (1991), *L'aria in testa* (1991), *Oltre la quarta dimensione* (1992). Roberto Meddi, un operatore con un *background* atipico, ha avuto la possibilità di dirigere la fotografia di molti film come *Stesso sangue* (1988), *Antelope Cobbler* (1991), *Nessuno* (1992), gli episodi *Aurora* e *Carmela* di *Libera* (1993). Vincenzo Marano ha firmato le immagini di *Stasera in quel palazzo* (1991), *L'amico arabo* (1991), *Barnabò delle montagne* (1994).

Italo Petriccione ha legato il proprio nome a *Marrakech Express* (1989) e *Turnè* (1990), prima di esplodere nella luminosità "mediterranea" degli altri fortunati film di Salvatores. Robert Schaefer, un americano installatosi in Italia, ha firmato le immagini di *Le mosche in testa* (1990), *L'aria in testa* (1991), *La fine della notte* (1991). Alessandro Pesci, che si rivelerà uno dei nomi più promettenti di questa nuova generazione, ha al suo attivo le immagini di pochi film dovuti al 28, come *Nulla ci può fermare* (1989) e un episodio di *Ottantametriquadri* (1990), ma sicuramente appartiene a questa stessa generazione di nuovi talenti. Eppoi non bisogna dimenticare le occasioni che il 28 ha offerto a Paolo Carnera (*Lettera da Parigi*, 1992, *Quando finiranno le zanzare*, 1994, *Angelus Novus*, 1987), Maurizio Calvesi (*Donne in un giorno di festa*, 1993, *La discesa di Acla a Floristela*, 1992, *Le buttane*, 1994), Mauro Marchetti (*Abissinia*, 1993, *L'amore dopo*, 1993), Elisa Basconi (*La primavera*

negli occhi, 1994, *Monitors*, 1995). Eppoi c'è il caso Raffaele Mertes, un giovanissimo talento che ha costruito sul 28 una carriera importante, firmando la fotografia di una vera marea di film piccoli e meno piccoli: *Angela come te*, 1988, *Il senso della vertigine*, 1989, *Il gioco delle ombre*, 1990, *Ladri di futuro*, 1990, *Il ritorno del grande amico*, 1990, *Escurial*, 1991, *Barocco*, 1991, *Passi sulla luna*, 1992, *Adelaide*, 1992, *Orlando sei*, 1992, *Il tempo del ritorno*, 1993, *Come due coccodrilli*, 1994, e l'episodio *Libera* dell'omonimo film (1993).

E nel giro del 28 lavorano con ottimi risultati anche personaggi nuovi: Pasquale Mari (*Isotta*, 1996), Antonio Baldoni (*Vito e gli altri*, 1991), Fabio Cianchetti (*Blue Line*, 1995), Marco Onorato (*Allullo Drom*, 1992; *Torta di mele*, 1993), Vittorio Bagnasco (*Faccia di lepre*, 1991), Roberto Forza (*Punto di fuga*, 1994), Maurizio Dell'Orco (*Majidas*, 1990; *Le vigne di Melayn*, 1993), Gianni Mammolotti (*Empoli* 1921: film in rosso e nero, 1995; *Carillon*, 1993), Bruno Cascio (*Verso Sud*, 1992), Franco Lecca (*Luisa, Carla, Lorenza . . . e le affettuose lontananze*, 1989; *Prova di memoria*, 1993), Arnaldo Catinari (*Supplì*, 1993), Fulvio Grubissich (*Malesh*, 1992), Massimo Pau (*Mille bolle blu*, 1993), Bruno Di Virgilio (*Angelus novus*, 1987), Paolo Ferrari (*Complicazioni nella notte*, 1992; *Il tuffo*, 1993), Marco Isoli (*Perduta*, 1990; *Il ritmo del silenzio*, 1992), Guido Meloni (*Roma, Paris, Barcelona*, 1990). Insomma, una vera e propria pioggia di esordienti, nomi nuovi o quasi nuovi.

Bisogna precisare che, comunque, ci sono stati alcuni direttori della fotografia della precedente generazione che non hanno disdegnato questo genere di film, a cominciare da Renato Tafuri, tradizionalmente un irregolare della categoria (un operatore eternamente "giovane", come Tonino Nardi, testardamente impegnato a rimettersi in discussione), che ne ha al suo attivo molti. E ci sono stati casi sporadici di film del 28 girati da direttori della fotografia inseriti nel regolare sistema produttivo, da Blasco Giurato a Nino Celeste, da Silvio Fraschetti a Luigi Verga, da Erico Menczer a Giorgio Tonti, da Sergio Salvati a Pino Pinori, a Eugenio Bentivoglio. Perfino Marcello Gatti si è cimentato su questa lunghezza d'onda. Ma si tratta di eccezioni. La generazione di direttori della fotografia che aveva nelle mani le redini del cinema italiano ha di fatto snobbato questo genere di micro-produzione, almeno fino alla prima metà degli anni Ottanta.

Quel che la *middle-class* della categoria non aveva considerato è che a un certo punto, in Italia, i film prodotti con i microfinanziamenti dell'articolo 28 diventano una consistente fetta del mercato e, negli anni peggiori della crisi, rappresentano addirittura la parte più rilevante della produzione italiana. Decine e decine di piccoli film, lasciati alla mercè di una generazione di giovani direttori della fotografia, esordienti totali o quasi esordienti, ragazzi che a volte non hanno ancora trent'anni e non sono passati attraverso la tradizionale gavetta sul set.

I presupposti per una vera e propria rivoluzione stilistica ci sono proprio tutti. Ed effettivamente la qualità fotografica media dei film finanziati dal 28 si

può considerare molto alta. A dispetto della scarsità di mezzi, vi si ritrova una gran profusione di energia creativa, idee fresche e nuove, provenienti dal cinema e non solo. Roberto Meddi, per esempio, è uno che ha alle spalle esperienze originalissime nel campo della creatività visuale, fotografiche, ma non ispirate al naturalismo fotografico: qualcosa di simile al *background* dell'ex-fotografo australiano-cinese Christopher Doyle.

Se non si può parlare di una nuova scuola italiana è soltanto perché nessuno di questi giovani direttori della fotografia ha ancora le spalle abbastanza robuste da diventare il portabandiera di tutti i suoi coetanei. Non c'è nemmeno uno stile comune, naturalmente. Ma comunque nelle immagini di questi film si avverte chiaramente la presenza di un coraggio nuovo e la sensazione di aver percorso dei passi in più.

Nel 28 i giovani direttori della fotografia rivelano la capacità di affrontare senza preconcetti le sfide lanciate da materiali che dieci anni fa non esistevano (soprattutto negativi più sensibili, ma anche nuovi mezzi illuminanti, obiettivi più luminosi, ecc.). C'è in questa nuova generazione la meravigliosa sventatezza che consente di vivere una vita più pericolosa nelle zone rischiose delle curve sensitometriche, dove i colleghi più navigati non si azzardavano ad avventurarsi. . . .

I senatori della fotografia guardavano con aristocratico disprezzo al lavoro dei giovani che stavano lanciando una sfida "mortale". Lo ricordo benissimo. Ricordo frasi (immaginate accenti estremamente romani) del tipo "Ormai questa non si può considerare nemmeno più fotografia . . .", abbinate a considerazioni sulla morte del cinema che avevano ben poco di godardiano. Giudizi del tipo: "Ormai oggi uno qualunque arriva, mette la macchina da presa e gira. Lo potrebbe fare anche il portinaio. . . ." Però si vedeva bene che c'era una certa vena di amarezza (rancorosa) in queste posizioni. L'amarezza di chi si sta tagliando fuori da solo.

Non è un caso se l'Aic, l'associazione dei direttori della fotografia, aveva fino a pochi anni fa un'età media decisamente alta e accoglieva nel suo seno pochissimi di questi giovani direttori della fotografia della nuova generazione. Da un lato il regolamento interno, nel quale si manifestavano le mal soffocate velleità protezionistiche di una categoria arroccata sulle proprie posizioni, impediva l'accesso ai direttori della fotografia che non avessero al loro attivo un certo numero di film; dall'altro molti giovani direttori della fotografia non erano affatto interessati a far parte di un'associazione della quale non condividevano né il clima né le attività né le spinte culturali.

"Per assurdo, io credo che l'articolo 28 sia il terreno migliore per ottenere dei risultati fotograficamente originali", mi raccontava nel 1991 Paolo Carnera, direttore della fotografia, "ventottista", ma anche direttore della fotografia di alcuni film diretti da Francesca Archibugi. "Nei 28 c'è una libertà espressiva che non sempre si ritrova nei film di produzione maggiore, organizzati sulla base di meccanismi più rigidi. Naturalmente questi risultati si possono ottenere in un 28

solo a patto che vi sia una profonda fusione tra regia e fotografia. Un altro elemento determinante per film di questo tipo è la preparazione accurata, perché un 28 viene girato in pochissime settimane di lavorazione, in genere quattro, al massimo cinque. Lavorando in tempi così brevi, se si vuole ottenere un risultato di qualità, bisogna avere la massima chiarezza su quel che si vuole fare. Personalmente, io mi ritengo quasi più soddisfatto dei risultati raggiunti negli articoli 28 (anche se non in tutti) che in alcuni film di budget superiore".

Ha ragione Carnera, perché la ristrettezza dei budget dei 28 non sempre ha significato scarsità di mezzi illuminanti e di tecnologie a disposizione. Negli ultimi sei o sette anni di vita del sistema 28, quelli che hanno coinciso con gli anni più neri della crisi produttiva del cinema italiano, le grandi società di noleggio di attrezzature cinematografiche hanno raccolto la sfida dei micro-budget e (per non rischiare di esser tagliate fuori da quel po' di produzione cinematografica che ancora sopravviveva in Italia) hanno aperto le loro porte ai direttori della fotografia dei 28, instaurando rapporti privilegiati con quelli che dapprincipio erano stati considerati giovani turchi, sbandati e pezzenti come i film che rappresentavano. "Oggi i film finanziati con l'articolo 28", affermava Paolo Carnera nella già citata conversazione, "non soffrono di una grande scarsità di mezzi tecnici. Oggi anche un film di limitate risorse finanziarie riesce a ottenere dai noleggiatori di attrezzature quasi tutto, perché in questo panorama di crisi, le forniture vengono contrattate a forfait. Questo vale sia per i più poveri articoli 28 che per le produzioni più ricche. E devo aggiungere che i fornitori di materiali hanno imparato a collaborare anche con noi giovani, non negandoci quasi mai i mezzi necessari. È un atteggiamento di grande disponibilità nei confronti della nostra generazione".

C'è sempre stato un legame tra i direttori della fotografia e le aziende di noleggio attrezzature, abituate a corteggiare i loro clienti, soprattutto quelli in grado di decidere, sulla base della propria competenza, la ditta che fornirà i mezzi tecnici al film. Alla fine degli anni Ottanta le aziende intuiscono che i 28 sono ormai film meno disprezzabili di quel che pare e che quella generazione di "giovani turchi" in realtà è diventata una fetta importante della loro clientela. A ruota lo capiscono anche i vecchi direttori della fotografia, ma ormai è tardi. La nuova generazione c'è già, vivacissima, attenta, iperattiva, felice di aver potuto sfruttare (come nessun'altra generazione in precedenza) il sentire comune, la solidarietà e l'amicizia con registi coetanei, altrettanto vogliosi di sperimentarsi. Il cinema italiano, che sembrava morto, era solo svenuto. Anzi, improvvisamente ringiovanito.

Roma

Andrea Meneghelli

Il cinema italiano e le nuove leve letterarie

Il cinema italiano ha da sempre manifestato una forte propensione ad attingere le proprie storie dal calderone letterario nazionale. Senza porsi particolari timori reverenziali di fronte ai classici consacrati e senza mai disdegnare l'appiglio agli effimeri successi editoriali di una stagione. Negli anni '90 la pratica dell'adattamento è sembrata non solo la conferma di una tendenza mai sopita, ma in più ha evidenziato una proliferazione numerica troppo evidente per non sollevare sorprese, perplessità, in breve interrogativi. L'avvicinamento ai "classici" e ai contemporanei già inseriti in tradizione non è venuto meno. Ma accanto a questo emergere di titoli rimarcabili forse più per quantità che per novità, si è delineata una tendenza in altre epoche molto meno appariscente: l'adattamento di una massiccia schiera di scritti dovuti ad autori emersi da pochi anni all'attenzione pubblica (per qualcuno di essi dal finire degli anni '80). Non di rado ventenni o trentenni alla prima prova.

A questo punto preferisco dilungarmi preventivamente in un elenco che fornisca una traccia complessiva dei testi filmici e letterari che costituiscono, secondo intensità variabili, l'ossatura del mio intervento. Dunque: nel 1992, *Puerto Escondido* di Gabriele Salvatores da Pino Cacucci, *Nero* di Giancarlo Soldi da Tiziano Sclavi, *Le buttane* di Aurelio Grimaldi da una sua opera. Nel 1993 *Dellamorte Dellamore* di Michele Soavi da Sclavi. Nel 1994 *Il Branco* di Marco Risi da Andrea Carraro, *La scuola* di Daniele Luchetti da Domenico Starnone, *¡Viva San Isidro!* di Alessandro Cappelletti da Cacucci. Nel 1995 *L'amore molesto* di Mario Martone da Elena Ferrante. Nel 1996, *Va' dove ti porta il cuore* di Cristina Comencini da Susanna Tamaro, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enza Negroni da Enrico Brizzi, *La bruttina stagionata* di Anna di Francisca da Carmen Covito. Nel 1997 *Tutti giù per terra* di Davide Ferrario da Giuseppe Culicchia, *Auguri professore* di Riccardo Milani da Starnone. Nel 1998, *La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore da Alessandro Baricco, *Radiofreccia* del cantautore Luciano Ligabue da una sua raccolta di scritti, *L'ultimo capodanno* di Marco Risi da Niccolò Ammaniti. Per il 1999, ancora da Ammaniti, si annuncia *Branchie* di Francesco Ranieri Martinotti. E per Cacucci, Sclavi, Carraro, Starnone, Brizzi e Ammaniti si tratta anche di collaborazione alla sceneggiatura.

Il 1994 assume rilievo centrale: escono nelle librerie *Va' dove ti porta il cuore* di Tamaro e *Jack Frusciante* è uscito dal gruppo dell'allora ventenne Brizzi. Entrambi i romanzi raggiungono cifre record di vendita rivelando all'editoria un bacino potenzialmente molto ampio di lettori. La letteratura

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

nazionale, insomma, solleva interessi e conquista fruitori con una vivacità sconosciuta ad un cinema italiano che fatica ad imporre al vasto pubblico nuove figure autoriali. I due romanzi riescono nell'intento di suscitare un patto fiduciario con il lettore. *Va' dove ti porta il cuore* affida il ruolo di narratore alla nonna, prodiga di ricordi e buoni consigli alla nipote-lettrice, ricorre a una mitologia del cuore e del sentimento attraverso una serie di massime e metafore che non si discostano da uno "psicologismo gnomico" che "sciama dentro tutti i periodici femminili e adolescenziali, pullula nei talk-show, intride persino la struttura dei serial televisivi" (Rollo 25). Tamaro, inoltre, riporta in auge alcune caratteristiche forti del "romanzo medio": "impossibilità del cambiamento storico, elegia e ripiegamento intimista, frantumazione dei tempi eroici in un vile presente di ritorno all'ordine, nostalgia del passato come vero tempo dell'esistere, dignità superiore della memoria sull'azione" (Tani 15). "Medietà" che il cinema, invece, ha in larga misura smarrito. A fronte del privilegio accordato all'utenza femminile da *Va' dove ti porta il cuore*, *Jack Frusciante* cerca e trova un altro pubblico, quello adolescenziale: racconta le palpitazioni amorose di Alex per l'angelicata compagna di liceo, le scorribande con gli amici che culminano nella presa di coscienza della morte, insomma un labile e nostalgico romanzo di formazione infarcito di slang giovanilista, citazioni da dottrina ginnasiale, furbe sgrammaticature e frasi storiche graffitate nei bagni della scuola. Se è vero che Tamaro e Brizzi non formano un proprio lettore ma blandiscono un lettore massificato, è anche innegabile che entrambi propongono modelli efficaci, contrariamente a troppo cinema italiano in preda ad onanismo e confusione.

Le tempestive realizzazioni dei film di Comencini e Negroni, quasi in forma di *instant movies*, sembrano trovare giustificazione nel rincorrere uno spettatore che, in mancanza d'altro, è recuperabile tra le file dei lettori. Ma entrambi i film falliscono il loro programma: accettando il ruolo infausto di surrogati, pretendono di ripetere una fruizione irripetibile, appiattendosi alle spalle di un'esperienza che ha già esaurito la propria funzione nello spazio della pagina scritta. Se la scrittura di Tamaro mira ad un rapporto confidenziale con il lettore, il film di Comencini elegge il romanzo a oggetto di ammirazione enfatica e affligge lo spettatore con movimenti di macchina estenuanti, ralenti fuori misura, claustrofilia necrofila: la crudeltà che attraversa il romanzo, inerente ad un'esacerbata mortificazione cattolica, si riconverte nel film in una frigida entomologia del dolore, che ha come esito ultimo l'inibizione del coinvolgimento spettatoriale. Brizzi, dal canto suo, articola un personaggio che smuove all'identificazione generazionale attraverso la creazione di un abile collage di ritrovati linguistici di seconda mano e allo stesso tempo, scegliendo la forma del memoriale, soffonde il testo di un gracile alone nostalgico dell'infanzia perduta e dell'adolescenza appena terminata. Negroni, alla sua prova d'esordio, si limita ad illustrare le peripezie di Alex abbondando in prestiti da abusati accorgimenti di *videoclip* a basso costo e facendo della colonna

sonora un *juke box* di cosiddetto rock alternativo. La compattezza stilistica che dava corpo ai personaggi di Brizzi diventa una galleria di sorpassati *coup de foudre* formali, molto più confusa e raffazzonata che eclettica: Alex e gli altri si scoprono irretiti in uno zapping di storie, film, video musicali implacabilmente già visti e stravisti, paccottiglia di una memoria troppo recente per promuovere la nostalgia.

Un altro film che arriva in ritardo all'appuntamento con il pubblico incontrato dal romanzo è *La bruttina stagionata*. La fortunata opera d'esordio di Carmen Covito si sostiene su una disincantata incursione nei codici del romanzo rosa, dove però l'esito non è l'acquiescenza amorosa, bensì il libero godimento della propria femminilità. Anche se non mancano pennellate grottesche, Covito è fautrice del "bello scrivere" e dei lunghi paragrafi dedicati esclusivamente all'introspezione psicologica, in una tradizione di impegno femminile che non ha perso il proprio *appeal*: poco oltre l'apparente intenzione caricaturale, dunque, emergono in primo piano la paura della vecchiaia e della morte, i vincoli del "dover essere" inculcati dall'ambiente, il senso di inadeguatezza al presente e di spreco della giovane età. Anna di Francisca, al suo primo lungometraggio, palesa le proprie intenzioni fin dalla scelta della protagonista femminile: Carla Signoris, apprezzata attrice comica. L'eroina del film, Marilina, non si smarrisce in un mondo ostile, ma in un mondo idiota di scenografie *kitsch*, smorfie facciali sovraccariche e colori smaglianti a cui si chiede di colpire l'occhio dello spettatore: un assortimento di "mostruosità" rese innocue da un'organizzazione del racconto che flirta con lo sketch televisivo. Persa per strada la psicologia femminile, perso per strada il bacino dei lettori del romanzo. Evidentemente con la convinzione che il cinema nazionale, per avere non tanto un futuro ma un presente accettabile al botteghino, debba pagare un salato pedaggio alla commedia all'italiana.

È comunque doveroso sottolineare come l'approccio alle nuove leve da parte dell'industria editoriale diverga significativamente da quello rintracciabile nell'industria cinematografica. Il vivo interesse di editori e lettori per la figura del "giovane romanziere" può essere fatta risalire agli inizi degli anni '80, conflagrata con gli esordi di Pier Vittorio Tondelli con *Altri libertini* e di Andrea De Carlo con *Treno di panna* (Tani 130).[1] Da allora, l'"effetto giovane narrativa" ha occupato il mercato librario con un numero alto di proposte e con l'affermazione di una serie di esordienti, per quanto in molti casi presto rivelatisi fuochi fatui. Il "giovane" o "nuovo" cinema italiano, invece, è un fenomeno di

[1] Lo stesso Andrea De Carlo dirige *Treno di panna* nel 1988, con esiti che La Porta commenta in termini sconfortanti: "quello che nel romanzo ci aveva impressionato e aveva fatto parlare dell'inizio di una nuova stagione letteraria . . . diventa nel film una storiella insignificante, desolatamente uguale a tante altre, con conseguente riduzione di visuale" (*Cinema e narrativa* 276).

cui si è accorto solo una ristretta cerchia di appassionati e che ha prodotto un numero impressionante di opere prime che nessuno ha visto: i rari successi conquistati, ad esempio con Tornatore e Salvatores, sono apparsi casi eclatanti ma isolati da un contesto produttivo e commerciale boccheggiante. A ciò va aggiunta, a parziale giustificazione, la cronica difficoltà che ostacola ai registi esordienti l'ingresso in un circuito produttivo e distributivo asfittico, spesso miope, altrettanto spesso pavido.

La narrativa dell'ultimo decennio, superato il dubbio minimalismo lanciato da De Carlo, oltre ad aver confermato una propensione allo "psicologismo gnomico" di lunga data (a cui possiamo ascrivere, oltre che Tamaro e Covito, anche il bellissimo esordio di Elena Ferrante), ha imposto all'attenzione un gruppo di scrittori che sembrano asserire, seguendo La Porta, "la convinzione diffusa della fine di un'epoca, il senso, doloroso o ilare, malinconico o liberatorio, di venire 'dopo'" (*Specchi e messinscene* 59). Alcuni di essi hanno beneficiato dell'etichetta classificatoria inadeguata ma strategicamente indovinata di "cannibali". Cannibalismo che qui intendo come metabolismo e riproduzione contaminata della tradizione letteraria e dei "linguaggi sintetici della società massmediologica" (Morabito 124). Senza sindacare sulla pertinenza del marchio cannibale per ogni singolo autore coinvolto, in questi romanzi si intersecano elementi compositi e precari, pescati in un caotico magazzino che comprende letteratura di genere e classici, canzonette, videogiochi e videoclip, fumetti, programmi televisivi, spot pubblicitari, cronaca nera, saggi eruditi ecc. La ricomposizione di queste variegate suggestioni trova esiti d'indubbia personalità: se ad esempio Aldo Nove fa dei suoi narratori il ricettacolo di una capacità intellettiva atrofizzata, Tiziano Scarpa compone *Occhi sulla graticola* pasticciando dottamente con formule che passano dal dialogo platonico al trattato di anatomia. Naturalmente anche il cinema, di genere, sottogenere o d'"autore", viene in più casi accolto nel novero dei rimandi, ma più che rappresentare un referente privilegiato (eccetto Sclavi, non-cannibale su cui torneremo) viene immerso nel flusso continuo di stimoli mediatici. Si può essere d'accordo con La Porta sul fatto che "il nostro paese si è ritrovato di colpo postmoderno senza compiere nulla di particolare e forse passando qualche passaggio fondamentale" (*Specchi e messinscene* 59). Ma mi sembra anche giusto venga riconosciuta a questi scrittori una foga che, per quanto a tratti poco più che ludica, fracassona e sempliciotta, ha inoculato nell'eredità geneticamente aulica della letteratura nazionale una forte dose di elementi di riporto destabilizzanti. Pur se privo di grida di rivolta, è un atteggiamento da cui sembra trasparire la consapevolezza di ciò che si tritura. Al di là della riuscita dei singoli testi, le macerie del già visto e già letto sembrano presupporre la coscienza di un'originale un tempo forse intatto e ora necessariamente frantumato: in breve, anche il riconoscimento di una tradizione da fare a pezzi o fare evaporare in *calembour*. La prova d'esordio di Ammaniti, *Branchie*, segue un percorso sintomatico: si apre nel segno di un "programma di autoeliminazione" da parte

del protagonista, comprendente sfascio alcolico e vittimistico rifiuto del sociale, per poi migrare in India e lasciarsi andare ad una sbracata fantasia affabulatoria che gareggia col nonsenso della vecchia avventura d'appendice. La prima parte del romanzo mima un male di vivere e una predilizione per il claustrale riconoscibile anche in una larga fetta del cinema italiano (particolarmente negli anni '80), ma li fa seguire, come risposta e rilancio, dal liberatorio germogliare delle avventure. Spinta funambolica che non è venuta meno nella seconda prova di Ammaniti, *Fango*,[2] e che trova conferma in un numero crescente di romanzi.

Tra i rari cineasti italiani che non hanno rinunciato al piacere affabulatorio bisogna senz'altro citare Salvatores, benché spesso legato ad un etnocentrismo terzomondista di impronta turistica. Salvatores è significativo anche per il suo palese attaccamento agli stilemi della commedia all'italiana. La quale non può più dirsi propriamente un genere: è diventata un "transgenere", una categoria ectoplasmatica sfoderata per dar credito a qualsiasi manifestazione di buonumore, un modo di dire che ha perduto pertinenza con il passato. Eppure, anche se in molti casi il riferimento al genere è puramente nominale, la tendenza al caricaturale, al grottesco, al sarcastico, all'ironico o al buffonesco rappresenta una costante ravvisabile trasversalmente in un numero molto consistente di sortite letterarie e cinematografiche, anche nel caso queste siano di primo acchito inseribili in contesti che esulano dalla commedia.

Ma torniamo a Salvatores, che nel 1992 adatta *Puerto Escondido* di Cacucci, stravolgendolo massicciamente. In fin dei conti, l'operazione di Salvatores tende allo sfruttamento del romanzo per piegarlo alle caratteristiche stilistiche e tematiche del suo cinema. Il protagonista di Cacucci, infatti, appartiene alla tipologia del misantropo in preda al male di vivere occidentale: "forse sono proprio io, l'unico fuori dal mondo" (80), dice. L'approdo in Messico coincide con la scoperta di una dimensione recisamente "altra": "il Messico non c'entra niente. Col resto del mondo, e anche con se stesso" (206). Da qui può partire uno spiraglio di guarigione esistenziale: "avverto una sensazione incerta, come il dubbio di preferire la vita che faccio adesso". Ma il protagonista del film diventa un impiegato di banca con tanto di Rolex al polso e camicia firmata, convinto assertore del cibo, delle donne e del campionato di calcio italiani come i migliori del mondo. Il ripensamento di un modello di vita tramite l'esperienza messicana, che in Cacucci partiva da un rifiuto tetragono dell'esistente, si stempera in pericolose ma gustose goliardate, patti d'amicizia finalmente sinceri, spettacolari tramonti in riva all'oceano: cose belle da

2 *Fango* è una raccolta che contiene il romanzo breve *L'ultimo capodanno dell'umanità*, adattato da Risi. Uscito nel 1998, il film ha conosciuto un esito commerciale disastroso che ne ha causato il ritiro dopo una fugacissima apparizione. Il fallito incontro con il potenziale pubblico del romanzo è ancora una volta sintomo dell'oggettiva difficoltà in cui versa il cinema italiano.

ricordare.

Il romanzo successivo di Cacucci, *San Isidro Futból*, isola il racconto in uno sperduto villaggio tra gli stati di Veracruz, Puebla e Oaxaca, una sorta di Messico nel Messico. Stavolta non si tratta di occidentali agnostici in trasferta, ma di messicani caciaroni e dal gran cuore alle prese con sacchi di cocaina riconvertiti in righe bianche per campo da calcio. La *verve*, rispetto a *Puerto Escondido*, è comica e affettuosa, e il punto di vista "messicano" adottato tende coscientemente a una rielaborazione in chiave di distanziamento buffonesco che contribuisce a restituire al luogo e ai personaggi una patina surreale e carnevalesca. Il film, intitolato *¡Viva San Isidro!* e affidato all'esordiente Cappelletti per volontà della casa di produzione Colorado Film (del trio Totti-Salvatores-Abatantuono), sposta completamente il proprio baricentro sul versante della commedia a tratti sentimentale, espelle le tracce perturbanti pur presenti nel testo, esalta la candida arte di arrangiarsi dei personaggi e piega il racconto alle esigenze del divismo nostrano. A quest'ultimo proposito, si noti il peso attribuito a Padre Pedro, prete riparatore di torti che nel romanzo fa la sua apparizione solo nelle ultime pagine: il personaggio, affidato ad un Abatantuono lasciato libero di esprimersi nel gigionismo più rimarcato, diventa un prete italiano (era basco, originariamente). Inoltre riveste il ruolo di narratore, apparendo in varie riprese per scorci e dettagli che lasciano ampiamente intuire la presenza del divo prima della sua entrata trionfale nella narrazione. Nel complesso il film compie un processo di adeguamento alle presunte aspettative del pubblico, ripiegandosi su un provincialismo riderello capace persino di sacrificare gli spunti figurativi western riconoscibili nel romanzo.

Tutti giù per terra, successo d'esordio di Culicchia, adotta il registro comico in una variante laconica: il fraseggiare è franto, essenziale, a tratti sgradevole, la varietà linguistica carente; la registrazione di scritte sui muri, programmi televisivi o notizie di cronaca nera non sono funzionali alla rappresentazione di una realtà caotica da rimontare ecletticamente, quanto piuttosto i segni di una società ostile contro la quale opporre l'odio e il rifiuto. Il tutto filtrato dal vittimismo arrabbiato del giovane protagonista, Walter. Senonché, come osserva Onofri, la visione del mondo proposta "pare coincidere in tutto e per tutto con quella superficiale e grossolana che . . . ci hanno rivelato con passo quotidiano o ebdomadario i grandi rotocalchi, le ricognizioni sociologiche della domenica, le inchieste televisive del giorno dopo" (126). Gli stessi rilievi, significativamente, mossi a Tamaro. L'atteggiamento di Culicchia, insomma, prima che politicamente scorretto, appare rancorosamente qualunquista. Il film che ne trae Ferrario cerca di risollevare la piattezza compositiva del romanzo attraverso l'abuso scaltrito della "retorica" giovanilista delle immagini: ralenti, accelerati, inquadrature sghembe, sgranati riversamenti da video, raccordi "sbagliati", sobbalzi della macchina da presa a spalle, con concessioni al lusso della citazione dotta. L'ostilità antisociale di Culicchia, pur mantenendone a larghi tratti il disarmante semplicismo, si scioglie in un peregrinare a ritmo incalzante

da una gag all'altra, le istituzioni e i loro rappresentati si caricano di un grottesco ora lepido ora crasso, Walter assurge a picaro della iella quotidiana. Come già osservato per Salvatores, al di là della buona tenuta narrativa di entrambi i film, l'operazione sul romanzo opera una riconversione nel segno di una piccola mitologia simpatetica e accattivante.

Anche l'istituzione scolastica può diventare teatro di strali che, per dovere di satira, danno corpo a figure caricaturali. Avviene negli scritti di Domenico Starnone, di professione insegnante. *Ex cattedra* è una sorta di diario scolastico redatto da un professore di liceo appartenente alla "sinistra patetica" (35): lo sfascio del sistema scolastico viene ritratto attraverso un'ilare sarabanda di disfunzioni burocratiche, complessi edilizi fatiscenti, gite d'istruzione snervanti. I colleghi dell'autore indossano via via la maschera del fascista frustrato, dello squallido porco, del prete puzzolente o, al di sopra di tutti, del preside ignorante. Gli allievi rientrano nel novero del lavativo con problemi famigliari e genialità recondita, del secchione insopportabile, della vittima di "un fidanzato deficiente che la mette continuamente in cinta" (51). Un episodio di *Fuori registro* permette di imbastire tra il professore e la radiosa collega Majello una candida storiella sentimentale non consumata per malintesi d'orario. Il tutto verrà dotato di una linea narrativa più coesa in *Sottobanco*, dramma teatrale andato in scena nel 1992, con protagonista Silvio Orlando, guarda caso attor comico. Il quale, tre anni più tardi, presta il volto allo stesso personaggio nella versione cinematografica diretta da Luchetti (già epigono della più didascalica satira sociale ne *Il portaborse* e *Arriva la bufera*): com'è facile prevedere, abbondano bozzetti affettuosi, macchiette di cattivo gusto su personaggi di cattivo gusto, patetismi dove occorre e sociologia a buon mercato.[3]

La scuola, nonostante la sua propensione satirica spicciola, va inserito in un contesto cinematografico che spesso si fa veicolo di una messa in scena della situazione socio-politica italiana, attraverso varie forme. Per una di queste si è proposto il titolo francamente assurdo di "neo-neorealismo". Fabio Bo ne ha ben sintetizzato alcuni tratti distintivi: "adottare una sorta di filtro iperrealista attraverso il quale mettere alla prova le emozioni e forzare le forme della spettacolarità (non senza ignorare i clamori e le seduzioni dell'inchiesta televisiva) tra evocazioni pasoliniane e cinema poliziesco nostrano di serie B" (32). Senza voler forzare i termini del confronto, anche la letteratura ha spesso rivolto una particolare attenzione al tema sociale, formando tra l'altro una tradizione del "romanzo-inchiesta" (citerò solo Leonardo Sciascia). A questo proposito, nel panorama dei rapporti cinema-letteratura che stiamo delineando, riveste un ruolo centrale l'accoppiata Risi-Grimaldi, a partire dalla metà degli

[3] Orlando, sulla scia del successo del film di Luchetti, interpreta ancora il professore di Starnone in *Auguri professore* di Riccardo Milani (già aiuto regista de *La scuola*), tratto da *Solo se interrogato*. L'esito commerciale stavolta è meno incoraggiante.

anni '80. Così come Starnone "trascrive" la propria esperienza di insegnante di liceo, Grimaldi, con *Meri per sempre*, testimonia la propria attività di educatore nel carcere minorile "Malaspina" di Palermo. Lo fa raccogliendo racconti, temi, confidenze dei detenuti, riproponendoli in una forma che tenta di rimpossessarsi del loro linguaggio originario, seguendo l'ascendente pasoliniano. Una sequenza del film diretto tempestivamente da Risi nel 1987 visualizza il fulcro formativo del romanzo: mentre l'insegnante, a casa, legge i temi, i detenuti appaiono successivamente sullo schermo a raccontare in prima persona il contenuto dei loro scritti. Il film, insomma, estremizza la posizione dell'autore del romanzo, mettendolo in scena nel ruolo di raccoglitore e selezionatore delle testimonianze dei ragazzi. Conseguentemente, mentre Grimaldi assegna un posto privilegiato alla vita com'era prima dell'arresto e alle speranze destinate al dopo-detenzione, il film di Risi concentra maggiormente l'attenzione sulla vita all'interno di Malaspina, eleggendo il professore a protagonista esplicito della vicenda. Per quest'ultimo motivo, *Mery per sempre* si trova in sintonia con una tendenza diffusa nel sedicente "neo-neorealismo": la glorificazione dell'uomo giusto che, abbandonato dalle istituzioni, lotta contro il male sociale.[4]

Con *Le buttane*, Grimaldi adotta un procedimento molto simile a quello esperito in *Mery per sempre*: l'autore raccoglie una serie di testimonianze di varie prostitute palermitane, rispettandone l'ibrido linguistico italo-palermitano. Il film, stavolta diretto dallo scrittore stesso, non eleva a personaggio centrale nessuna figura chiamata a fare da baricentro alle varie storie o microstorie raccontate. Si opta, insomma, per una struttura estremamente frammentata che porta avanti le diverse vicende senza dotarle di un andamento narrativo unitario, privilegiando semmai l'incastro dei molteplici punti di vista. Rispetto al declamatorio impegno sociale che informa il film precedente, inoltre, *Le buttane* tenta di valorizzare la purezza primigenia del sottoproletariato: ma la solennità disidratata del primo Pasolini, lascia qui spazio a facili effettismi in bianco e nero levigato o a morbide perlustrazioni della macchina da presa lungo le geografie di scultorei corpi nudi. Nonostante questi limiti, è uno degli infrequenti casi cinematografici italiani in cui l'urgenza della corporalità non viene respinta nel rimosso o imbrigliata nelle regole dello strip-tease. Un rapporto conflittuale col corpo che si evidenzia nei frequenti passaggi in cui i personaggi si sottopongono a un bagno purificatore rituale e disperato. Per inciso, urgenza del corporale che trova ampio spazio nella narrativa (Tamaro, Ferrante, Covito, Sclavi, Scarpa, Ammaniti) e che il cinema si impegna sovente a vanificare (con l'eccezione di Martone).

[4] Il buon esito commerciale di *Mery per sempre* permette a Risi di girarne una sorta di seguito, *Ragazzi fuori* (1990), co-sceneggiato da Grimaldi. La figura dell'istitutore è in questo caso assente, e molti spunti sono mediati dal libro *Le buttane*, che spesso ritorna sulla questione della delinquenza e del carcere minorili.

Di nuovo Risi, nel 1994, adatta *Il branco* dell'esordiente Andrea Carraro, romanzo tematicamente vicino agli interessi del regista: il racconto di uno stupro di gruppo nel quadro sociale degradato dell'Italia centrale. Carraro si rivela prosatore preciso e asciutto su differenti registri: la riproposizione dialogica del dialetto, le terse aperture descrittive, il rifiuto del pruriginoso e i febbricitanti flussi di coscienza del protagonista concorrono abilmente a bilanciare reciprocamente la discesa nel bestiale, lo sguardo esterno distanziante e le irruzioni irrefrenabili del rimorso cattolico. Una molteplicità di livelli che fanno del *Branco* un'opera che si muove a suo rischio sul confine tra la salvezza e l'ignominia. Risi rispetta doviziosamente la struttura narrativa del romanzo, ma ne perde di vista il complesso equilibrio insistendo sul bisogno del coinvolgimento emotivo e spettacolare. Non voglio con ciò parlare di una seduzione dello stupro, ma di una seduzione del mostruoso che per spingere al rifiuto deve farsi carico di un'esacerbazione della crudeltà, del dolore, della pena: motivi, questi, che conoscono un ampio repertorio figurativo a cui fare affidamento, anche con efficacia, ma che mirano all'inseguimento di un pubblico che si suppone debba essere stordito perché prenda coscienza.

Un'ultima parentesi per concluderla coi generi. Il campione dell'horror italiano è da ormai molti anni Tiziano Sclavi. La sua fama discende soprattutto dalla creazione del fumetto *Dylan Dog*, che tuttora beneficia di una tiratura trionfale. Testimonianza lampante di una domanda d'orrore che il cinema nazionale non solletica più, Dario Argento compreso. L'immaginario di Sclavi si nutre di un'enciclopedica rete di riferimenti alla letteratura e al cinema, in special modo di genere, è lusingato dal gioco delle coincidenze e delle maschere, predilige la misantropia come scelta di vita in fin dei conti aristocratica, si crogiola in reiterate perle di saggezza sentenzianti sulla vita e sulla morte. Ma oltre che per l'impeto citazionista, il rapporto dello scrittore con il cinema assume un rilievo per così dire filosofico che si ripercuote sul versante strutturale. Nel suo esordio, *Film*, la tragedia dell'esistenza come reiterazione infinita dei medesimi gesti trova forma nella successione di brevi capitoletti che mano a mano ripropongono, con piccoli slittamenti, situazioni precedentemente narrate, come se si trattasse di ripetere sequenze cinematografiche di cui era sfuggito qualche particolare. In *Nero*, Sclavi adotta un falso procedimento da *école du regard*, esplicitando l'intromissione dello sguardo cinematografico nell'ambito letterario attraverso l'autocompiaciuto affastellarsi di una terminologia tecnica che, pescando a casaccio, comprende "dissolvenza in nero", "fuori campo", "dolly", "inquadratura", "flash-forward", con tanto di ipotetici sguardi in macchina e dissolvenze tra i capitoli: il progetto di leggere un romanzo come se ne guardassimo il film produce un macchinosissimo marchingegno che richiede al lettore clemenza. Sciaguratamente la pellicola che ne trae Soldi non fa altro che riportare pedissequamente sullo schermo le "indicazioni di regia" di Sclavi: giochetto presuntuoso e pretestuoso che si regge sul vuoto, più un vaniloquio che un esercizio cerebrale.

Michele Soavi, invece, adattando *Dellamorte Dellamore*, compie un'operazione di tutt'altro respiro. Di fronte agli imperativi del *déja-vu*, si confronta col magazzino di immagini e situazioni spingendo sul versante di un barocchismo ipertrofico che, per dire, accomuna a rotta di collo Corman a Magritte, stemperando le elucubrazioni sclaviane (pur presenti) attraverso l'assunzione ironica del rimando calligrafico come unica possibilità del racconto. Forzando di certo i termini della questione, se non altro per motivi anagrafici, Soavi si rivela inaspettatamente "cannibale".

Gli ultimi due adattamenti che propongo all'attenzione si distinguono per ambizione e resa stilistica. Entrambi si muovono all'interno di una dimensione privata che piega gli elementi in palio a una ricomposizione filtrata dall'io al centro della scena. Ma, da un lato, Tornatore e Baricco si pongono su un piano iperbolico, alle prese con un immaginario debordante; dall'altro, Martone e Ferrante si arrovellano in uno scavo interiore in cui si sfilacciano e si riannodano i fili di un'interiorità contratta e frantumata.

Se finora abbiamo percorso un paesaggio cinematografico prevalentemente corroso da un pavido desiderio di accontentare (il pubblico) accontentandosi di poco, forse davvero vittima di un "complesso di inferiorità nei confronti della macchina cinema" (Montini 214), il "caso" Tornatore rappresenta evidentemente un'eccezione. Il suo cinema, infatti, si impegna a proporsi in forme di spettacolarità esibita, anche per gusto dello spreco, e di "romanzone" dalle forti potenzialità nazionalpopolari, anche per gusto dell'eccesso. Con la chiara e lodevole ambizione di trasvolare oltre gli angusti confini italiani. Tra Tornatore e Alessandro Baricco[5] esistono punti di contatto ben delineabili, che vanno al di là del netto successo di pubblico e dell'altalenante successo di critica da entrambi riscontrato. In primo luogo la fiducia assegnata rispettivamente a cinema e romanzo in quanto organismi votati alla costruzione del racconto "perfetto" mascherato sotto le mentite spoglie di una naturalità primigenia dell'affabulazione. Dove per "perfezione" intendo il lavoro di cesellatura e attento dosaggio degli elementi epici, comici, patetici, sentimentali, "straordinari" e "ordinari" che partecipano alla formazione di una storia memorabile. Una frase a questo punto sintomatica in *Novecento* (ripresa pari pari nel film): "non sei fregato veramente finché hai da parte una buona storia, e qualcuno a cui raccontarla" (17). Dove il portamento confidenziale di quel "buona storia" ne evidenzia la caratterizzazione spontanea che ritroviamo

[5] Tornatore adatta da Baricco *Novecento*, cambiando il titolo in *La leggenda del pianista sull'oceano*. Il libro porta il sottotitolo "Un monologo" ed è il testo di uno spettacolo teatrale che ha debuttato nel 1994. È comunque doveroso inserirlo in un contesto d'indagine che non prende in considerazione i rapporti tra cinema e teatro, in quanto in netta continuità con il percorso letterario che lo scrittore, con all'epoca due romanzi alle spalle, sta praticando.

puntualmente in *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), allorché Alfredo termina uno dei suoi racconti gravidi di buon senso con l'ammiccante "e non mi domandare qual'è il significato". In entrambi, poi, il troncone principale della fabula è il luogo da cui possono potenzialmente gemmare altre storie (con relativi protagonisti) che, benché solo suggerite per accenno, contengono il seme di avventure che hanno facoltà di estendersi rigogliosamente al di fuori dello spazio della diegesi.

L'uno e l'altro, inoltre, fanno collidere lo spazio del "memorabile" con quello della memoria. Non solo relativamente alla predilizione per le ambientazioni passate, ma anche come memoria eminentemente culturale, ripiegata sull'innocenza perduta di racconti ormai lontani, recuperabili solo con la smagata accortezza di dichiararne la distanza e di tenere per sé la soddisfazione del "falso" come unico approccio oggi praticabile. È la frattura, suggerita per Baricco, "tra l'opacità dell'esistente e uno scatto immaginativo e fantastico" (Barenghi 55), dove però l'immaginazione è il portato di una competenza libresca e filmica. Per *Novecento*, La Porta traccia una breve geografia di rimandi eclettici, che comunque non esauriscono il quadro: "lirismo crepuscolare alla Chandler, un pizzico di retorica alla Wenders . . . , molto cinema e trasparente parodia dei generi" (*Dell'agio* 27). La presa immaginativa che il cinema esercita su Tornatore (ben più smaccata emotivamente) è tematizzata pienamente in *Nuovo Cinema Paradiso* e *L'uomo delle stelle* (1995), ma percorre più o meno sotterraneamente ogni sua singola inquadratura. Ciò produce nei suoi film non tanto una rielaborazione critica del "già-girato", bensì una "eleganza iconografica" (Montini 215). Una pura formalità. Il che non è poi così distante da quanto La Porta afferma dello scrittore, quando lo giudica "maestro dell'arte del porgere" (*Dell'agio* 27). "Se c'era un nome per tutto quello, era: teatro", dirà Baricco (*Seta* 37). Con un distinguo: la varietà dei registri in possesso di Baricco gli permette di passare con disinvoltura dall'iperbole melodrammatica a quella farsesca, per dire, nel giro di qualche pagina.

Aggiungo infine che entrambi sanno che il racconto, per essere ascoltato, o forse per essere ascoltato nell'epoca dell'assedio costante degli stimoli mediatici, non deve solo essere porto, deve in più essere impresso. Entrambi amano smisuratamente le "scene madri", i colpi di scena, le rivelazioni ritardate, in una parola i momenti forti a cui si demanda il compito di tenere costantemente desta l'attenzione del pubblico. Con un altro distinguo, che emerge appieno alla visione de *La leggenda del pianista sull'oceano*: Baricco si permette rotture significative tra l'ampio periodare e la frantumazione delle frase, mentre Tornatore accorda alla cinepresa un gesticolare immancabilmente solenne (è per questo che sul film sembra pesare la paternità di Sergio Leone), quasi un compendio di dimostrazioni di destrezza che si mettono volontariamente in competizione con i più bei movimenti di macchina che la storia del cinema ci ha tramandato (è per questo che il richiamo a Leone non regge). In definitiva, è

come se Tornatore conoscesse solo l'ampio periodare. Stenta ad imporre momenti che si stagliano per enfasi proprio perché d'enfasi sono cariche ogni inquadratura ed ogni sequenza.

Il romanzo d'esordio di Elena Ferrante, *L'amore molesto*, è per molti versi antitetico alla "linea" Baricco-Tornatore: ripercorre il riaffiorare di un trauma infantile per tracciare il processo d'identificazione della protagonista con la figura materna. Lo fa imbastendo una trama da giallo con riverberi psicoanalitici, in cui le tracce da interpretare e il percorso da compiere per la scoperta si calano totalmente nelle contorsioni mentali di Delia, il personaggio centrale e narrante: "ero l'unica fonte possibile del racconto, non potevo né volevo cercare fuori di me" (Ferrante 124). Ciò avviene attraverso la costruzione di una sorta di rete complessa da districare, in cui converge una fitta trama di figure che si sorreggono a vicenda per formare un grumo al tempo stesso compatto e labirintico. Il rapporto di Delia con Amalia, la madre misteriosamente morta dopo un risveglio di sessualità senile, si muove lungo gli assi del rifiuto e della possessione, quest'ultima lasciata filtrare attraverso il ripercorrere e la presa su di sé degli spazi e degli oggetti materni, e finalmente completata nell'ultima riga del romanzo: "Amalia c'era stata. Io ero Amalia" (126). L'ossessione del doppio prende forma in sagome di cartone, manichini da sarta, figure sulle carte da gioco, fantasmi, fotografie graffiate. La ricerca di Delia si rifrange in un percorso doppio ma strettamente interconnesso. Da un lato lo sfaldarsi delle temporalità col ricorso ad analessi di gittata via via più ampia, in un processo che tende a ricreare uno spazio mentale in cui passato e presente si abbracciano inestricabilmente, lasciando spesso spazio all'allucinazione. Dall'altro un peregrinare di ordine topografico, in una Napoli caotica e uterina, a contatto con una lingua che al tempo stesso prende in trappola, respinge, si fa corpo vivo: "le oscenità in dialetto — le uniche oscenità che riuscivano a far combaciare nella mia testa suono e senso in modo da materializzare un sesso molesto per il suo realismo aggressivo, gaudente e vischioso" (Ferrante 96). Corporalità molesta che si ripercuote nell'affiorare degli umori e delle anatomie del concepimento: mestruo, sperma, seni, fianchi dilatati e vagine scrutate con lo specchietto, segni che rimandano a una sterilità da superare.

L'opera di Ferrante, così attenta a fare della città un luogo conflittuale con cui si intrecciano i percorsi mentali del personaggio dominante, possiede aspetti che la accomunano al primo film di Martone, *Morte di un matematico napoletano* (1992): e del resto è il regista stesso ad ammettere la densa complementarità dei due film (Ventriglia 63). Per *L'amore molesto*, però, si tratta di fare i conti con un materiale originario completamente incuneato nell'introspezione psicologica e sorretto da contrasti e corrispondenze che si intrecciano segretamente. Se da un lato il film agisce per "riduzioni all'essenziale del nucleo drammatico" (Cattini 125), dall'altro ripercorre le trame del romanzo cercando condensazioni cinematografiche che mirano a mantenere sensi e ambiguità del testo di partenza. In altre parole, scompone una

matassa per ricomporne una nuova. Mi limiterò a un solo esempio, forse neanche il più significativo, con l'avvertenza che l'intero film, per portarne alla luce tutte le sfaccettature, merita un'attenzione analitica minuziosa. Delia è in ospedale; la madre è morta, lei ne riceve il reggiseno, se lo porta al volto e lo annusa profondamente; parte una dissolvenza incrociata su Napoli vista dall'alto, in un mischiarsi assordante di strumenti a fiato e caos cittadino: la madre, la città, il sesso di entrambe, inalate da Amalia per l'introiezione e al tempo stesso avviluppate da una cortina respingente.

La complessa articolazione proposta dal film di Martone, frutto di un lavoro di scavo e ricomposizione sul testo di partenza, non trova molte conferme nei film via via analizzati in questo articolo. Dimostra inoltre la capacità del cineasta di sfruttare il romanzo per una via d'accesso personale al cinema. Lo si è sottolineato anche per Salvatores, Risi e Tornatore, cercando di evidenziarne i differenti approcci ed esiti. Ma la vitalità dimostrata dalla giovane narrativa italiana, o comunque il suo imporsi come corpus capace di scarti improvvisi, sorprese, vincoli sottocutanei e idiosincrasie impertinenti, anche tenendo conto degli scarsi esiti raggiunti singolarmente da alcuni romanzi, si ritrova troppo spesso annacquata in un cinema che insegue affannosamente il pubblico affondando nella riproposizione svilita di formule non sottoposte a rilettura. Particolarmente, l'abbiamo visto, appigliandosi alla commedia retriva, a scelte formali giovaniliste di mera superficie, o a un impegno civile dal respiro televisivo. In più di un caso, cercando il comodo appoggio su un successo letterario, ma senza trovarne il pubblico. E quasi mai reinventando le proprie forme narrative.

Università di Bologna

Opere citate

Ammaniti, Niccolò. *Branchie*. Roma: Ediesse, 1994.
_____. *Fango*, Milano: Mondadori, 1996.
Barenghi, Mario. "Mutamenti di clima", *Linea d'ombra* 88 (1993): 54-56.
Baricco, Alessandro. *Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1994.
_____. *Seta*. Milano: Rizzoli, 1996.
Bo, Fabio. "Dieci anni di solitudine. Dall'autobiografismo alla 'desistenza narrativa'". Sesti 25-38.
Brizzi, Enrico. *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. Ancona: Transeuropa, 1994.
Cacucci, Pino. *Puerto Escondido*. Milano: Interno Giallo, 1990.
_____. *San Isidro Futból*. Bologna: Granata Press, 1991.
Carraro, Andrea. *Il branco*. Roma: Theoria, 1994.
Cattini, Alberto. "Riprendere il principio". Martone 121-47.

Covito, Carmen. *La bruttina stagionata*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1992.
Culicchia, Giuseppe. *Tutti giù per terra*. Milano: Garzanti, 1994.
De Carlo, Andrea. *Treno di panna*. Torino: Einaudi, 1981.
Ferrante, Elena. *L'amore molesto*. Roma: e/o, 1992.
Grimaldi, Aurelio. *Le buttane*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.
_____. *Meri per sempre*. Palermo: La Luna, 1987.
La Porta, Filippo. "Cinema e narrativa: una possibile alleanza?" Mario Sesti 275-80.
_____. "Dell'agio di scrivere". *Linea d'ombra* 100 (1995): 26-27.
_____. "Specchi e messinscene nella narrativa italiana di fine secolo". *Linea d'ombra* 88 (1993): 59-60.
Ligabue, Luciano. *Fuori e dentro il borgo*. Milano: Baldini & Castoldi, 1997.
Martone, Mario. *'L'amore molesto'. Sceneggiatura dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante*. Mantova: CdC/Comune di Mantova, 1997.
Miccichè, Lino, ed., *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*. Venezia: Marsilio, 1998.
Montini, Franco. "Le stelle di Tornatore". Miccichè 214-21.
Morabito, Pierfrancesco. "Giovani narratori di fine millennio". *Il Verri* 6 (1998): 123-30.
Onofri, Massimo: "Tutti giù per terra", *Nuovi Argomenti* ns 1 (1994): 126.
Rollo, Alberto. "La spirale dell'ironia e il cuore in cattedra". *Linea d'ombra* 102 (1995): 22-25.
Scarpa, Tiziano. *Occhi sulla graticola*. Torino: Einaudi, 1996.
Sclavi, Tiziano. *Dellamorte Dellamore*. Firenze: Giunti, 1992.
_____. *Film*. Milano: Il Formichiere, 1974.
_____. *Nero*. Milano, Camunia, 1992.
Sesti, Mario, ed., *La "scuola italiana". Storia, struttura e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*. Venezia: Marsilio, 1996.
Starnone, Domenico. *Ex cattedra*. Milano: Feltrinelli, 1989.
_____. *Fuori registro*. Milano: Feltrinelli, 1991.
_____. *Solo se interrogato*. Milano: Feltrinelli, 1995.
_____. *Sottobanco*. Roma: e/o, 1992.
Tamaro, Susanna. *Va' dove ti porta il cuore*. Milano: Baldini & Castoldi, 1994.
Tani, Stefano. *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano: Mursia, 1990.
Tondelli, Pier Vittorio. *Altri libertini*. Milano: Feltrinelli, 1980.
Ventriglia, Gino, ed. "'L'amore molesto': dal libro al film". *Script* ns 9 (1995): 54-63.

Roy Menarini

Gli attori italiani degli anni '90

1. Introduzione

Gli anni '90 del cinema italiano, non compiutamente definibili secondo le tradizionali categorie di "autore" e "genere", potrebbero essere ricordati per la nascita di una generazione di attori, giovani e meno giovani, che si sono imposti con caratteristiche piuttosto originali. In alcuni casi, si tratta di una maturazione seguita a un lungo lavoro teatrale, in altri (la maggior parte, a dire il vero) di un'estensione cinematografica della propria fama televisiva, in altri ancora di un successo inatteso dopo anni di anonimato speso nelle parti secondarie.

Il vuoto spaventoso della seconda parte degli anni '70, infatti, aveva privato di riconoscibilità anche gli interpreti, lasciando "in vita" solo i mostri sacri della tradizionale commedia all'italiana e delegando alla televisione il compito di scoprire nuovi talenti. Con gli anni '80, sia pure in una situazione di drammatica emergenza produttiva, si afferma per lo meno un gruppo di attori provenienti dal teatro, perfettamente a loro agio in un tipo di cinema che, con felice intuizione, è stato definito "due camere e una cucina", ovvero costretto per ragioni economiche ad ambientare le proprie storie in microcosmi abitativi di sapore prevalentemente prosastico. Alcuni di essi (Gigio Alberti, Giuseppe Cederna, Nicola Pistoia) hanno incontrato una stagione di qualche notorietà grazie soprattutto ai lavori di Gabriele Salvatores, altri (come Sergio Castellitto, Fabrizio Bentivoglio, Margherita Buy) hanno trovato modo di costruirsi un "corpo" cinematografico riconoscibile, ed è su questi che, prima di altri, ci soffermiamo.

Abbiamo deciso, poi, di operare una distinzione di sesso, forse un po' desueta, e sistemare su piatti diversi della bilancia interpreti maschili e femminili. Ci sembra, peraltro, obbligatorio segnalare la mancanza di bibliografia specifica sull'argomento, se si eccettua qualche saggio saltuariamente comparso su riviste specializzate. Questa reticenza critica non deve sorprendere: è il concetto di recitazione nel suo complesso a mancare, da sempre, di una vera e propria sistemazione storico-teorica. Le note che qui stendiamo sono, quindi, prive di un orizzonte bibliografico cui fare riferimento. Segnaleremo, dunque, in sede di elenco delle opere citate i titoli che, almeno in parte, si occupano della questione; alle poche note in calce, invece, affidiamo il compito di approfondire ulteriori commenti.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

2. Alcuni *leader*

Gli attori che meglio si muovono sul versante del cinema drammatico sembrano essere Fabrizio Bentivoglio e Sergio Castellitto. Sul primo, milanese, si può azzardare l'ipotesi di un percorso anagrafico, provenenedo egli dal vivace milieu lombardo che un regista come Salvatores ha saputo abilmente sfruttare. Un film come *Marrakech Express* (1989) rappresenta il punto di svolta di un intero gruppo di attori, tra i quali i già citati Alberti e Cederna. Bentivoglio, qui insieme a Diego Abatantuono, cui dedicheremo alcune parole poco più avanti, veste i panni di un reduce del Sessantotto, ruolo più volte interpretato, ad esempio in *Italia-Germania 4-3* di Andrea Barzini (dove recita accanto a Massimo Ghini, Nancy Brilli, ancora Cederna). L'esperienza della politica militante costituisce il vissuto diegetico di molti ultratrentenni della nuova commedia italiana, colorata così di rinnovate valenze sociali e comunitarie. Da questi due film in poi, Bentivoglio sembra prediligere il ruolo del *forty something* intellettuale, tutto preso nei propri rovelli esistenziali, agitato da un'insopprimibile malinconia: di qui la recitazione sotto tono, fatta di frasi brevi ma precise, pronunciate con voce roca ma ben modulata, nel nome di un *understatement* mai esibito. I film successivi (*Come due coccodrilli*, 1993, di Giacomo Campiotti, *La scuola*, 1995, di Daniele Luchetti, *Le acrobate*, 1997, di Silvio Soldini) lo confermano come uno degli interpreti di maggior sensibilità presenti nel panorama italiano. Le due opere che, però, sembrano descrivere meglio il suo cammino attoriale sono *Un eroe borghese* (1995) di Michele Placido, e *Testimone a rischio* (1997) di Pasquale Pozzessere. Questi film suggeriscono una contiguità di metodo con la più recente generazione strasberghiana dell'Actor's Studio, e in particolare con le decantate doti camaleontiche dei vari Hoffman, De Niro, Pacino. Nel primo caso, ottimo esempio di dramma civile basato su fatti di cronaca (l'uccisione di un funzionario di Stato da parte di sicari al soldo del potere corrotto), Bentivoglio interpreta l'avvocato Ambrosoli, mimetizzandosi alla perfezione nel personaggio realmente esistito. Nella sequenza finale, si possono ascoltare frasi pronunciate dal vero Ambrosoli, il che permette di apprezzare il lavoro di modulazione fatto da Bentivoglio, pressocché indistinguibile dall'originale. Allo stesso modo, nel film di Pozzessere, Bentivoglio ha una nuova occasione di misurarsi con un personaggio reale. Questa volta si tratta di Pietro Nava, rappresentante di commercio coinvolto in qualità di testimone oculare nell'omicidio mafioso del giudice Livatino. A differenza di *Un eroe borghese*, che già nel titolo indicava lo strenuo, civile idealismo del protagonista, *Testimone a rischio* porta Bentivoglio a lavorare su una personalità ordinaria in circostanze straordinarie, riuscendo con pochi tratti di timidezza a mostrare tutto lo sperdimento di un uomo che, per aver voluto compiere il proprio dovere di cittadino, si vede per sempre rovinata la sua vita.

Più viscerale, veemente, frastagliata risulta la gamma del "romano" Sergio

Castellitto, reso noto da una serie televisiva di grande successo, *Un cane sciolto*, di Giorgio Capitani, in cui interpreta un magistrato fiero e indipendente, chiamato a sfidare i potenti della grande economia. Da molti accolto (oggi) come uno sceneggiato capace di prefigurare il ruolo di protagonismo assunto dalla magistratura all'epoca della cosiddetta Tangentopoli, *Un cane sciolto* esalta le doti di Castellitto, il cui personaggio risulta, al nutrito pubblico televisivo, credibile e sincero. Anch'egli a suo agio quando opera su fonti cronachistiche, Castellitto si permette il lusso, durante gli anni '90, di interpretare due ruoli a dir poco stridenti, pur essendo entrambi tratti dalla storia italiana. In *Una fredda mattina di maggio* (1990) di Vittorio Sindoni, veste i panni del giornalista Walter Tobagi, assassinato nel 1980 dai terroristi delle Brigate Rosse; mentre *Il grande Fausto* (1995), altro sceneggiato televisivo, lo vede nientemeno che nel ruolo del ciclista Fausto Coppi, atleta di immoritura fama, almeno in terra italiana. Solo con *L'uomo delle stelle* (1995) di Giuseppe Tornatore, Castellitto sembra cercare nuovi orizzonti: in questo caso, il modello prescelto è quello di Alberto Sordi, di cui Castellitto prende a prestito espressioni, idiomi, e soprattutto una canaglieria di fondo che la sola sceneggiatura non è capace di rendere. In attesa di un suo annunciato esordio dietro la macchina da presa, è possibile apprezzare le interpretazioni di Castellitto anche a teatro, in cui predilige la prosa contemporanea.

Capofila di un genere di interprete professionale, duttile, valido per tutte le produzioni, Bentivoglio e Castellitto sembrano essere, però, un'eccezione nel panorama del cinema italiano; il numero delle pellicole girate in pochi anni testimonia dello scarso ricambio presente nella nostra cinematografia. Il terzo "leader" di questo nucleo forte di attori affidabili è, senza dubbio, Diego Abatantuono, che però ha una storia molto diversa. Se Castellitto e Bentivoglio provengono da accademie di recitazione, e quindi da un canonico percorso di ascesa artistica, Abatantuono ha conosciuto almeno due carriere, separate da qualche anno di anonimato. Negli anni '80, infatti, è protagonista di una lunga serie di film a sfondo comico e burlesco, appartenenti in particolare a un sottofilone ammiccante, goliardico e volgare che lo ha eletto rappresentante del cinema "basso" italiano. Titoli come *Eccezzziunale . . . veramente* (1982) di Carlo Vanzina, *Attila flagello di Dio* (1982) di Castellano e Pipolo, *Il ras del quartiere* (1983) di Carlo Vanzina, e *Sballato, gasato, completamente fuso* (1982) di Steno, non avrebbero certo fatto immaginare un'evoluzione "d'autore" della carriera di Abatantuono. In verità, dopo un periodo di purgatorio televisivo (lo show *Diego al 100%*), il regista Pupi Avati gli offre la possibilità di rinnovare il proprio ruolo, prima ancorato alla macchietta corpulenta dell'immigrato meridionale, grazie al film drammatico *Regalo di Natale* (1986). Dopo questa interpretazione, fin troppo misurata, Abatantuono ritrova un equilibrio grazie al solito Salvatores, che ne esalta la vitalità senza abbandonarlo all'istrionismo, con un'apice rintracciabile in *Mediterraneo* (1991), film premiato dall'Oscar. Da questo momento in poi, Abatantuono inanella successi

di critica e di pubblico, ora sfiorando il coté grottesco e surreale (*Nel continente nero*, 1992; *Arriva la bufera*, 1993; *Camerieri*, 1995), ora caricando di compassione i propri personaggi spesso brillanti ma perdenti (*Camere da letto*, 1997; *Matrimoni*, 1998). Al contempo, Abatantuono si afferma come personaggio a tutto tondo, grazie anche a una nota serie di spot pubblicitari; le sue interpretazioni, insomma, offrono garanzia di solidità, anche se non è raro che lo strabordare della sua personalità offuschi il resto del cast e, come si suol dire, si "mangi" il film. Mai metafora culinaria è stata più opportuna, dal momento che il tipico personaggio di Abatantuono è un ottimo buongustaio: le comparsate televisive, pubblicitarie o meno, mettono sempre in evidenza questo aspetto "alimentare". Come afferma Pietro Spila: "Nei suoi momenti più alti come in quelli meno felici, Abatantuono ha saputo interpretare, a suo modo e mai banalmente, le varie stagioni della società italiana, lavorando sulla fragilità dei corpi e delle identità maschili, e rideclinando in chiave attuale i caratteri tipici della grande commedia italiana degli anni Sessanta" (105).[1]

Poco più giovane dei tre appena analizzati, si è in questi anni fatto luce Silvio Orlando, che meriterebbe di essere collocato nel novero dei comici provenienti dalla televisione, ma che, per originalità di scelte e autonomia artistica, preferiamo trattare a parte. Orlando è napoletano, e in gioventù frequenta i teatri sperimentali di Napoli da cui, in seguito, nasce la rinnovata cinematografia partenopea (Martone, Corsicato, Incerti, etc.). Trasferitosi a Milano, Orlando ha occasione di partecipare alle attività del teatro dell'Elfo, dove, insieme all'immancabile Salvatores, si fanno le ossa altri comici come Paolo Rossi, che mai troverà un adeguato impiego su grande schermo. Orlando, invece, dopo alcuni show televisivi in cui mostra la propria verve di umorismo lunare (*L'araba fenice*, *Zanzibar*, *Emilio*),[2] approda al cinema con grande successo: oltre ad *Arriva la bufera* (1993), allegoria di Daniele Luchetti sul confuso momento di Tangentopoli, e *La mia generazione* (1996), dove interpreta un carabiniere alle prese con un ex-terrorista non pentito, vanno ricordati *Il portaborse* (1990) e *La scuola* (1995), entrambi opera dello stesso Luchetti. In questi film, Orlando conquista il personaggio destinato a definirne la carriera cinematografica: un professore di liceo bonario, simpatico, indigente e onestissimo. Nel primo caso, egli si trova a scrivere discorsi come *ghost writer* per l'onorevole Botero, interpretato da Nanni Moretti, per poi scoprire truffe e brogli di ogni genere. Nel secondo, invece, presta la propria espressione a una commedia di sapore malinconico, a metà tra la denuncia sociale e il bozzetto di provincia. Il ruolo gli è talmente congeniale, che finisce per girare *Auguri professore* (1997), sorta di seguito ideale di *La scuola*, che rischia però di

[1] Il saggio di Spila è uno dei pochi comparsi in questi anni sulla questione dell'attore italiano. Non si contano, invece, le più superficiali definizioni delle caratteristiche attoriali attraverso le facili suggestioni del confronto con gli interpreti del passato.

[2] Cfr. Aldo Grasso 222-23.

soffocare altre corde artistiche, magari espresse in film ostici e contrassegnati da una distribuzione impossibile (vedi *I magi randagi*, di Sergio Citti, del 1997).

3. I comici e gli autarchici

Il *mare magnum* della comicità televisiva continua ad essere la principale fucina di talenti per il cinema italiano brillante. Dalla fine degli anni '70, quando cioé si affermano i nuovi interpreti della comicità italiana (Troisi, Benigni, Verdone, etc.), fino ai giorni nostri, è sempre toccato al cabaret del piccolo schermo individuare talenti e far nascere stelle. Secondo lo storico Giampiero Brunetta, non è errato individuare in questi autori l'unica novità presente nel cinema che parte dalla fine degli anni '70 e prosegue per tutto il decennio degli '80 (epoca nella quale si era soliti contare anche Nanni Moretti nel novero dei nuovi comici). Le cose non cambiano di molto negli anni '90, almeno per quanto riguarda l'assoluta predominanza commerciale del cinema leggero italiano. Ciò non impedisce a molti degli attori che andiamo ad analizzare (soprattutto i "toscani") di possedere un *background* teatrale e cabarettistico nel senso tradizionale del termine (si pensi, ad esempio, a Pieraccioni); senza un'adeguata promozione televisiva, però, è molto difficile, per qualunque attore, emergere.

Altro dato di continuità col recente passato è la tendenza a dirigersi da soli, a non affidare, cioé, i propri esordi o i propri sketch a registi diversi, preferendo il controllo totale sul prodotto da presentare al pubblico. Come i Nichetti, Moretti, Verdone del passato, anche i nuovi Pieraccioni, Aldo-Giovanni-Giacomo, Albanese preferiscono occuparsi della regia, circondandosi, tutt'al più, di alcuni collaboratori in sede di sceneggiatura (si pensi all'onnipresente Vincenzo Cerami). Sono proprio questi nomi, quindi, quelli su cui è più produttivo puntare l'attenzione, visti anche i macroscopici risultati al botteghino, che ne fanno fenomeni cinematografici impossibili da ignorare. Va aggiunto, poi, un ulteriore spunto di riflessione, offerto dal ruolo dei produttori. Il cinema comico degli anni '90 è, infatti, "marchiato" Cecchi Gori, grazie al fiuto straordinario di Rita Rusic, unica figura in grado, oggi, di ricalcare i passi dei produttori illuminati alla Cristaldi: produttori esecutivi, quindi, capaci di individuare un nuovo talento, mettergli a disposizione un budget consistente, accompagnarlo in ogni passo della produzione, orientarne il prodotto attraverso un abile lavoro di strategia pubblicitaria e confezione mediatica.

È il noto caso di Leonardo Pieraccioni, e del suo *I laureati* (1995), uno di quei film che si definiscono *sleepers*, in quanto sembrano partire in sordina per poi conquistare lentamente il successo di massa. *I laureati* offre una visione agrodolce dei trentenni sfaticati e disoccupati dell'Italia contemporanea, costretti a dividere l'appartamento e alle prese con fantasie sentimentali o faccende quotidiane. Secondo uno schema che poi Pieraccioni conserverà, sia pure arricchito, nei successivi film, il gruppo di uomini possiede un leader

riconoscibile, che è lo stesso attore-regista toscano, il quale, da parte sua, gravita intorno a una bellezza inarrivabile (Maria Grazia Cucinotta) finendo clamorosamente col conquistarla. Intanto, gli altri personaggi, un po' in disparte, danno vita a plot secondari destinati a valorizzarne le doti specifiche (qui i commedianti Rocco Papaleo e Massimo Ceccherini, l'uno cialtronesco fannullone, l'altro macchietta ai limiti della follia). Quello che è stato definito umorismo "parrocchiale", non è altro che l'aggiornamento eufemistico della commedia volgare anni '70-'80: il temario è lo stesso (tradimenti, caccia alle sottane, doppi sensi, commedia degli equivoci, grevità scatologiche), cambia solo la grazia con cui i gag vengono proposti. In generale, il ritratto dei giovani laureati italiani che esce dal film di Pieraccioni è quello di un gruppo di adolescenti incapaci di crescere, la cui costante, anche da adulti, è il desiderio di conquista verso una bellezza, preferibilmente esotica (la Cucinotta, nel film, ricopre praticamente il ruolo di una sirena ammaliante, quello che sarà delle spagnole ballerine di flamenco nel *Ciclone*, 1996).

Pieraccioni, da parte sua, è stato cabarettista di provincia, comico televisivo (sulle reti Mediaset) di scarso appeal e limitata notorietà, e ora demiurgo della nuova commedia italiana. Sorprendente, se si pensa che il suo non è un vero corpo comico (si faccia caso all'imbarazzo con cui egli filma sequenze burlesche, come cadute da motorini, incidenti rovinosi, sberle e schiaffi), né un tipo di umorismo, diciamo così, di "parola": non è insomma, né Keaton né Allen, o, per restare nei confini nazionali, né Benigni né Benvenuti. Meno sorprendente, quando ci si accorge che i bersagli grossi della sua satira sono, in fondo, i vizi principali dell'*homo italicus* (debolezza, scarsa intraprendenza professionale, passione per le donne e il cibo, mammismo e quant'altro), solo rappresentati con un'indulgenza capace di attrarre miracolosamente un pubblico molto numeroso. Ecco perché il fascino ispanico delle bellissime Lorena Forteza e Natalia Estrada nel *Ciclone*, o il turbinio di ragazze (in numero sempre maggiore) di *Fuochi d'artificio* (1997) obbediscono tutti allo stesso imperativo: piacere e rassicurare. In fondo, Pieraccioni interpreta un personaggio anonimo e sensibile, privo di vere qualità e certamente non bello, in grado comunque di conquistare le più straordinarie bellezze mediterranee. Quale migliore tranquillante per il maschio peninsulare?

Insomma, il pubblico ride *con* Pieraccioni, mentre sappiamo che esiste una comicità in virtù della quale si ride *di* qualcuno (è il caso di Paolo Villaggio o Massimo Boldi, ad esempio). Proprio sull'indecisione tra i due atteggiamenti, si fonda l'inatteso successo di Aldo, Giovanni e Giacomo, tre comici scoperti da Paolo Rossi nei suoi spettacoli teatrali e lanciati in Tv dalla fortunata trasmissione sportivo-umoristica *Mai dire gol*. I tre, a differenza della stragrande maggioranza degli altri nomi citati, possiedono un bagaglio artistico e culturale davvero ricco, che comincia con lo studio della danza acrobatica, e giunge all'applicazione dei più disparati esempi di gag cinematografico, passando per il mimo e la performance d'avanguardia. Spesso interpretando figure di animali (il

cammello o l'avvoltoio), spesso vestendo i panni di esseri apparentemente inanimati (il burattino), Aldo, Giovanni e Giacomo hanno dato vita a una comicità nuova e coinvolgente, precipitato post-moderno di tante tendenze classiche e contemporanee, cui non è sconosciuto il teatro di prosa novecentesco (Beckett o Pinter, sia pure a livello di suggestione superficiale). Il passaggio al cinema non è di semplice ideazione: si tratta, infatti, di raccogliere una vis comica perfetta sui tempi brevi (tra uno spot e l'altro) e dilatarla al lungometraggio. La soluzione più semplice, nonché la più efficace, è quella di costruire il film con un filo conduttore e alcuni blocchi giustapposti di sketch completamente autonomi. Così nasce *Tre uomini e una gamba* (1997) diretto dai tre con la collaborazione di Massimo Venier, sorta di *road movie* intervallato da "corti" parodici dedicati ai temi più famosi della storia del cinema. Dracula, il noir e il neorealismo, quindi, subentrano improvvisamente nella storia, mostrando una cultura cinefila non indifferente, tesa con tutta evidenza a disinnescare le impressioni di maggior "televisività" del film, che invece risulta originale e interessante. Forse mal consigliato, il trio di comici gira in tutta fretta un secondo film, *Così è la vita* (1998), in cui ripercorre le tappe dell'esordio, cercando di trasformare la discontinuità del film precedente in una struttura più coesa e fluida. Così facendo, però, i tre rinunciano alla caratteristica più dirompente della propria comicità, ovvero il gusto del frammento, del breve paradosso, della frustata ironica. La commedia agrodolce che risulta dalla nuova impostazione lascia perplessi molti dei critici ma trova il consenso unanime degli spettatori (al momento in cui scriviamo, il film ha raggiunto i 50 miliardi di incasso).

Il più talentuoso degli artisti nominati fino ad ora è, certamente, Antonio Albanese. Nato nei pressi di Lecco nel '64, Albanese deve la sua formazione professionale alla scuola di arte drammatica Grassi di Milano, grazie alla quale affina il proprio bagaglio comico che presto esplode allo Zelig, altro locale privilegiato per l'individuazione degli attori brillanti più dotati. Nascono qui, alla fine degli anni '80, i suoi personaggi Alex Drastico, Epifanio, e tanti altri, che vengono presto scoperti e adottati dagli show televisivi (in particolare *Su la testa!*, ideato e condotto da Paolo Rossi, e il già citato *Mai dire gol*, che in questi anni lancia anche Francesco Paolantoni, poi protagonista di *Baci e abbracci*, di Paolo Virzì, 1998). Albanese lavora prevalentemente con il corpo e la mimica, secondo tratti di gestualità che uniscono la nevrosi quotidiana, magari illividita dalle solite influenze pinteriane, e il patetico puro, cosa di cui si sono accorti i fratelli Taviani quando gli hanno offerto la parte principale nel primo episodio del loro *Tu ridi*, tratto da una novella di Pirandello. Prima, però, Albanese ha potuto cimentarsi nell'esordio registico, *L'uomo d'acqua dolce* (1996), patrocinato da Rita Rusic. Poggiando su un canovaccio liso fino all'inconsistenza, Albanese riesce comunque a far tesoro della propria immediata abilità nello scolpire personaggi lunari, impregnati al contempo di follia e tenerezza, senza dimenticare i grandissimi esempi di Chaplin e Tati. Il film,

come spesso accade ai comici "autarchici", risente di un certo narcisismo intellettuale, che peraltro non impedisce la messa a segno di due o tre sequenze memorabili. In seguito, *Vesna va veloce* (1996) di Carlo Mazzacurati, dà l'idea del personaggio inurbato e un po' *alieno* di cui è capace Albanese: in questo film, egli conosce, avvicina a sè e ama una prostituta ceca, fino a perdere la testa per lei. Quello di Mazzacurati è un film notturno, silenzioso, e Albanese si adegua a questa atmosfera di mestizia, non eclissando le brevi impennate di umorismo tragicomico, suo marchio di fabbrica.

Insieme a questi volti nuovi, non possiamo dimenticare la redditizia attività dei "vecchi", affermatissimi campioni d'incasso, a cominciare da Carlo Verdone che spopola con alcuni film (*Al lupo, al lupo!*, 1992; *Maledetto il giorno che t'ho incontrato*, 1992; *Viaggi di nozze*, 1995; *Gallo cedrone*, 1998) ora ispirati alla commedia sentimentale ora alla tradizione più feroce (seppur bozzettistica) della commedia all'italiana, i cui tipi (Gassman, soprattutto, ma anche il padre spirituale Sordi) continuano a fare capolino ad ogni sequenza. Di Benigni e della sua "svolta" con *La vita è bella* non vale nemmeno la pena parlare (in quanto universalmente noto), mentre un cenno merita la cinematografia di Francesco Nuti, reduce dai fortunatissimi anni '80 (*Caruso Pascoski di padre polacco*, 1988; *Willy Signori e vengo da lontano,* 1989), entrato con altrettanta fortuna nei '90 (*Donne con le gonne*, 1991) e poi incappato in un fallimento storico come quello di *OcchioPinocchio* (1994), tentativo di apologo più articolato e dispendioso, terreno sul quale l'affezionato pubblico non l'ha seguito. Dopo anni di silenzio, e di liti inesauste con produttori e sceneggiatori, Nuti è recentemente tornato al lungometraggio con *Il signor quindicipalle* (1998), grazie a cui ha timidamente riallacciato i rapporti con lo spettatore digiuno, ma ricalcato pedissequamente il solito personaggio spaccone, simpatico, grottesco e maschilista che lo ha reso celebre. [3]

La commedia *grassa*, invece, resta saldamente nelle mani dei registi Carlo Vanzina, da una parte, e Neri Parenti, dall'altra. Il primo ha firmato titoli quali *S.P.Q.R.* (1994), *Selvaggi* (1995), *A spasso nel tempo* (1996); il secondo, se possibile meno volgare, ha omaggiato lo slapstick classico con *Le comiche* (1990), *Le comiche 2* (1991), *Le nuove comiche* (1994) e la pochade pecoreccia con *Vacanze di Natale '95*, ultimo di una lunga serie dedicata alle settimane bianche. I personaggi di questi film, interpretati dai vari Christian De Sica, Massimo Boldi, Ezio Greggio, Andrea Roncato, sono per solito professionisti affermati, affetti da erotomania, omofobici e razzisti, alle prese con le peggiori disgrazie fisiologiche e ossessivamente impegnati a sedurre ricche top model in alberghi a molte stelle. Una parte della critica ha rivalutato alcune di queste pellicole in nome del "divertissement" popolare più liberatorio e incensurato (chiamando magari in causa l'Aretino o Boccaccio), ma l'impressione è quella di

[3] Molte di queste dinamiche sono esposte, con dovizia di particolari, nel volume di Vito Zagarrio.

un cinema di riciclo in cui le vicende dell'immediato (campionato calcistico, fatti di cronaca, programmi televisivi come *Striscia la notizia* o *Maurizio Costanzo Show*) aprono e chiudono l'orizzonte narrativo.

4. I giovani leoni

Si era detto dello scarso ricambio generazionale di cui soffre la categoria degli attori drammatici. Alcuni visi, in verità, sembrano essersi affermati negli anni, come ad esempio Claudio Amendola (figlio dell'attore e doppiatore Ferruccio Amendola), che fa parte a tutti gli effetti dei quarantenni di cui si è parlato fino ad ora, ma che ha sempre assunto l'aspetto di una giovane promessa. Non a caso, Amendola ha interpretato il più delle volte tipi emarginati, violenti, scontrosi, scarsamente alfabetizzati, espressione dei più preoccupanti disagi sociali. Il suo corpo tarchiato, il viso indurito, vagamente proletario, la scarsa abitudine al vestire elegante ne hanno fatto l'epitome del teppista di quartiere (ricordiamo almeno *Mery per sempre*, 1989, di Marco Risi ambientato in un carcere minorile; e *Ultrà*, 1991, di Ricky Tognazzi, in cui veste i panni di un hooligan da stadio).[4] Chi ha parlato di lui come di un "ragazzo di vita" non si è stupito nel vederlo protagonista di *Pasolini, un delitto italiano* (1995) di Marco Tullio Giordana, film nel quale, peraltro, interpreta un uomo di Stato che indaga sulla morte del famoso intellettuale. Nuovamente dalla parte della legge in *Poliziotti* (1995) di Giulio Base, Amendola sta cercando di scrollarsi di dosso l'immagine del suburbano manesco, grazie a opere come il raffinato *Le mani forti* (1997) di Franco Bernini, intricata storia di spionaggio e politica deviata.

Non si pensi, però, a una totale assenza delle nuove leve. In un caso, anzi, si può parlare di micro-divismo tutto italiano: Kim Rossi Stuart nasce prima come idolo delle teen-ager (grazie all'attività televisiva, con la serie del *Ragazzo dal kimono d'oro*, e all'esposizione pubblicitaria) che come interprete a tutto tondo. Solo col passare degli anni, la gamma recitativa di Rossi Stuart, "condannato" da un viso angelico e infantile, si è ampliata: di importanza non secondaria, in questo percorso, è stata l'esperienza teatrale con Ronconi, che gli ha permesso di risultare credibile in film come *Senza pelle* (1994) di Alessandro D'Alatri, *Cuore cattivo* (1994) di Umberto Marino, o, più recentemente, *La ballata del lavavetri* (1998) di Peter Del Monte, in cui recita nella parte di un immigrato polacco, e *I giardini dell'Eden* (1998) ancora di D'Alatri, insuccesso d'autore dove Rossi Stuart interpreta niente meno che Gesù Cristo.

Più ombroso, sofferto, Stefano Dionisi, è stato scoperto dal film-rivelazione di Pasquale Pozzessere *Verso sud* (1992), delicata storia di emarginazione e indigenza; Pozzessere e Dionisi collaborano nuovamente in *Padre e figlio*

[4] Si può fare riferimento, per sapere di più sul cinema dei primi anni '90, all'opera pionieristica di Mario Sesti.

(1994), e nel film-Tv *La vita che verrà* (1998), racconto in quattro puntate dell'Italia del dopoguerra vista attraverso gli occhi di alcuni personaggi. A sua volta, Enrico Lo Verso è diventato l'attore-feticcio del cinema di Gianni Amelio, avendo interpretato ben tre film del cineasta recentemente premiato con il Leone d'Oro. Nel 1992, Lo Verso presta il suo viso scuro ed emozionale al carabiniere di *Il ladro di bambini* (1992), poi all'italiano truffatore di *Lamerica* (1994), ambientato nell'Albania dilaniata del dopo-comunismo, e, infine, al fratello maggiore di *Così ridevano* (1998), aspro melodramma memore del *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti. Insieme allo stesso Dionisi, Lo Verso interpreta *Farinelli voce regina* (1994) di Gérard Corbieau, coproduzione italo-franco-belga ambientata nel 1728, che destò molte perplessità a causa dell'inadeguatezza dei due interpreti calati nei costumi del passato.

In generale, si può dire che non esiste un vero serbatoio di interpreti italiani. Le strade per giungere al grande schermo restano, comunque, la gavetta televisiva (che per i comici, poi, è fondamentale) o la valorizzazione degli elementi regionali più macroscopici. Non c'è dubbio, infatti, che Lo Verso rappresenti un viso del Sud, un'icona meridionale, sia pure ben lontana dal macchiettismo di certa truce commedia; così come Rossi Stuart (che invece è romano) e Dionisi incarnano il sogno del robusto e affascinante giovane adulto del nord, problematico, ma pur sempre forte e presentabile.

Ancora, una nuova scoperta come Valerio Mastandrea (*Tutti giù per terra*, 1996, di Davide Ferrario; *In barca a vela contromano*, 1997, di Stefano Reali; *L'odore della notte*, 1998, di Claudio Caligari) lavora sottilmente su una romanità tanto esibita quanto fantasiosa, che diventa surreale nel momento stesso in cui più sembra "impastata" di gergo popolaresco e microrealismo di quartiere. Anche Mastandrea, manco a dirlo, proviene dai salotti televisivi, in particolare dall'intrattenimento leggero del *Maurizio Costanzo Show*, luogo in cui si sono potuti far conoscere numerosi artisti (per esempio, David Riondino, regista di *Cuba libre*, 1997).

5. Le nuove dive

Se per gli attori il panorama appare frastagliato, a macchia di leopardo, lo stesso non si può dire delle interpreti di sesso femminile. Troviamo, infatti, un gruppo di attrici italiane appartenenti, grosso modo, alla stessa fascia di età, che prediligono un cinema impegnato, senza facili concessioni, e non di rado varcano i confini nazionali per partecipare a pellicole di altri autori europei. D'altra parte, esiste un fenomeno che potremmo definire neo-divistico che si compone di un articolato universo intermediale, formato da servizi stampa, esposizione televisiva, illustrazione pubblicitaria, presenza continuativa sui mass-media. Proprio a questo composito gruppo di artiste, vorremmo dedicare alcune righe.

Va detto, anzitutto, che il fenomeno divistico contemporaneo ha solo alcune delle caratteristiche presenti nell'epoca postbellica: si usa spesso paragonare, infatti, le nuove bellezze nazionali alle Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale del passato. In verità, se l'attenzione degli organi di stampa è la stessa di allora, l'attività artistica delle nuove star non sembra giustificare il clamore ottenuto. Pensiamo, ad esempio, a Maria Grazia Cucinotta, che pare ora in procinto di affrontare la prova del cinema hollywoodiano. Il film che ne ha decretato l'immediato successo è stato *Il postino* (1994) diretto da Michael Radford in collaborazione con Massimo Troisi. Da quel momento in poi, l'attrice siciliana è comparsa in innumerevoli spot, trasmissioni televisive, magazines popolari senza mai realmente bissare il successo di quella prima pellicola, se si eccettua il già citato *I laureati* di Pieraccioni. I film girati successivamente, tra cui ricordiamo almeno *La seconda moglie* (1998) di Ugo Chiti, sono presto caduti nel completo anonimato. Eppure, la fama della Cucinotta non sembra per questo tradire alcuna debolezza: la forza della sua bellezza, segnatamente il fascino di una donna prosperosa, dalla pelle scura e le forme ben bilanciate, rimane salda in cima alle preferenze di pubblicitari, editori, produttori televisivi e cinematografici. Il suo caso è emblematico, dal momento che l'attrice non è stata realmente coinvolta in alcun programma televisivo continuativo, e che, anzi, si presenta da ormai cinque anni come "guest star" negli show della più svariata specie, senza effettivamente recare in dote alcuna altra professionalità.

Molto più spesso, si dà il caso di bellezze statuarie, modelle o ex-modelle, che conquistano la notorietà grazie alla televisione ma poi non riescono a confermare il proprio successo sul grande schermo. Pensiamo, ad esempio, a Valeria Marini, lanciata dal programma comico *Saluti e baci* del 1993, in compagnia dei cabarettisti del Bagaglino, poi confermata da una recente edizione del Festival di Sanremo. La bellezza della Marini è vistosa, da subito paragonata a Marilyn Monroe o, più giustamente, a Anita Ekberg, mentre molto si è ironizzato sulle sue difficoltà di dizione, le movenze un po' disarticolate, una certa qual ineleganza di fondo, tutte caratteristiche che hanno contribuito a farne una soubrette cinguettante e svampita. In verità, il ruolo è costruito con lucida premeditazione, tanto che il successo di pubblico non accenna a diminuire; l'ingresso al cinema, all'opposto, crea, sì, un caso scandalistico, ma si risolve effettivamente in una bolla di sapone. Come molte altre dive del piccolo schermo, la Marini ha creduto opportuno mostrarsi al pubblico cinematografico senza veli, offrendo ciò che la Tv, per evidenti motivi di decoro, non può riprendere. Nasce così *Bambola* (1996) dello spagnolo Bigas Luna, film nel quale la Marini partecipa, nuda, a innumerevoli sequenze di sesso. Dopo l'insuccesso di critica e, in parte, anche di pubblico, del film di Luna, partecipa all'ennesimo fallimento produttivo dell'ultimo Alberto Sordi, da cui si fa dirigere in *Incontri proibiti* (1998). Dopo aver preso atto che il cinema non sembra trovare collocazione al suo personaggio di maggiorata giocosa, la Marini

si prepara ora a mietere nuovi successi televisivi.

La stessa cosa accade ad Alba Parietti: sia pure giunta con un certo ritardo all'apice della carriera, grazie agli show televisivi *Galagoal* e *Serata mondiale* (dove compariva insieme alla Marini), la Parietti tenta la via del cinema erotico (o, come vogliono i realizzatori, "erotico d'autore"), con *Il macellaio* (1997) di Aurelio Grimaldi, che ripete, fondamentalmente, lo scarso esito degli altri film girati dalla soubrette emiliana, tra cui citiamo *Abbronzatissimi* (1991) di Bruno Gaburro, appartenente al filone "comico-vacanziero".

Le stesse riflessioni sono valide per Anna Falchi, la più giovane ed esuberante del gruppo. Complice la provenienza finlandese della famiglia, la Falchi unisce la solarità mediterranea alla conformazione fisica nordeuropea: ella è solo apparentemente una "maggiorata", mentre al contrario esibisce un tipo di bellezza molto naturale e dimensionata. Si contano a decine le sue apparizioni in programmi televisivi di intrattenimento; in numero molto minore, invece, i film, tutti dimenticati in breve tempo (tra cui *Giovani e belli*, 1996, di Dino Risi, remake non ufficiale del celebre *Poveri ma belli* del '56).

Sembra, concludendo, che il fenomeno del neodivismo si concluda nello stretto orizzonte del piccolo schermo, con l'aggiunta del sempre più incombente *gossip* nazionale: non va sottovalutata, infatti, l'importanza delle riviste scandalistiche nel rilanciare senza posa la figura, diremmo anche l'icona, delle giovani bellezze italiane.

6. Le attrici internazionali

Esiste, d'altro canto, una nutrita schiera di interpreti variamente provenienti dall'accademia teatrale, dalla televisione di intrattenimento, o dalla palestra artistica di famiglie già coinvolte nella produzione cinematografica, che si pongono in tutt'altro contesto estetico. Stiamo parlando, qui, del cinema d'autore e delle sue rappresentanti più note e apprezzate: Valeria Golino, Margherita Buy, Francesca Neri, Asia Argento e le "straniere" Chiara Mastroianni, Valeria Bruni Tedeschi, Monica Bellucci. Le prime quattro hanno avuto modo, negli anni, di valorizzare doti artistiche prima solamente fatte intuire, fino a conquistare il traguardo di una sempre maggiore presenza come interpreti drammatiche del cinema italiano. Le seconde, invece, non possono facilmente essere identificate con il cinema italiano, dal momento che sembrano aver trovato la propria dimensione artistica e recitativa nei film francesi, in cui compaiono già da anni con una certa puntualità.

Se la Golino, nel primo caso, ha già affrontato l'esperienza hollywoodiana (*Rainman*, 1988; *Lupo solitario*, 1991; *Hot Shots!*, 1992), Asia Argento si affaccia ora alla ribalta del mercato internazionale (*New Rose Hotel*, opera del regista "maledetto" Abel Ferrara). Tra le due attrici, esiste qualche punto di convergenza. Entrambe non dispongono di una dizione perfetta, anzi fanno della

sgradevolezza dei toni e dei timbri un vero e proprio marchio di fabbrica. Entrambe non hanno goduto di largo credito presso la critica specializzata. Entrambe, infine, si sono imposte grazie a una serie di successi molto importanti e, almento nel caso della Argento, hanno allontanato da sé il sospetto di essere giunte a notorietà solo grazie alle raccomandazioni famigliari (il padre di Asia è, come noto, il regista Dario Argento, che l'ha poi diretta in tre film: *Trauma*, 1992; *La sindrome di Stendhal*, 1996; *Il fantasma dell'opera*, 1998). La Golino, da parte sua, dopo il dorato esilio americano, è tornata in Italia mettendo a segno interpretazioni sofferte e sincere (almeno *Le acrobate*, di Silvio Soldini, 1997, e *L'albero delle pere*, 1998), superando di slancio tutte le timidezze dei pur interessanti primi film (*Piccoli fuochi*, 1985, di Peter Del Monte; *Figlio mio infinitamente caro*, 1985, di Valentino Orsini; fino a *Puerto Escondido*, 1991, di Gabriele Salvatores).

A loro volta speculari, Francesca Neri e Margherita Buy provengono da esperienze piuttosto distanti. La prima, infatti, è assurta agli onori della cronaca a causa del solito Bigas Luna, che ne ha lanciato la carriera col film erotico *Le età di Lulù* (1990), in cui la Neri offre con grande generosità il proprio corpo senza veli, dimostrando una forte, ambigua carica sessuale, poi ripetuta in altri film spagnoli quali *Spara che ti passa* (1993) di Carlos Saura, e *Carne Trémula* (1997) di Pedro Almodovar. In Italia, al contrario, la Neri sembra rinunciare, per qualche misterioso motivo, alla propria innata sensualità e prediligere ruoli di nevrotica, insicura ragazza adulta della porta accanto. Da *Al lupo, al lupo* (1992) di Carlo Verdone, a *Ivo il tardivo* (1995) di Alessandro Benvenuti, fino al recente *Matrimoni* (1998) di Cristina Comencini, Francesca Neri si afferma come "corpo" perfetto per le vicende di crisi famigliare, di commedia borghese, senza più concedersi parti destabilizzanti.

La Buy, che come la Neri, l'Argento, la Golino, ha una voce mal impostata e sgradevole (caratteristica tutta italiana della recitazione al femminile?) di questa nevrosi quotidiana, ai limiti della psicopatologia, ha fatto il ruolo della carriera: *Domani accadrà* (1988) e *Arriva la bufera* (1993) di Daniele Luchetti, *Chiedi la luna* (1991) di Giuseppe Piccioni, *Maledetto il giorno che t'ho incontrato* (1992) di Carlo Verdone, *Va' dove ti porta il cuore* (1996) di Cristina Comencini sono i film che ne hanno di volta in volta rispettato la personalità di attrice che lavora sui minimi stati d'animo, su un'inadeguatezza profonda rispetto alla realtà quotidiana, disagio vitale che compariva nel promettente *La stazione* (1991) di Sergio Rubini, dove le suggestioni del *noir* e del teatro contemporaneo compongono il miglior personaggio al quale la Buy abbia dato vita.

Di Chiara Mastroianni poco si potrebbe dire riguardante il cinema italiano, al contrario della Bruni Tedeschi, che ha girato in patria due film assai originali, come *La seconda volta* (1995) e *La parola amore esiste* (1998) entrambi diretti da Mimmo Calopresti. Dalla recitazione sussurrata, quasi reticente, la Bruni Tedeschi incarna un tipo d'attrice moderna, non lontana da certi canoni dello

straniamento presenti nella recitazione della *nouvelle vague*, solo più attenta al versante dell'idiosincrasia metropolitana. Il comune denominatore delle sue interpretazioni è dato dal concetto di "reinserimento": da ex-terrorista prigioniera si trova a fare i conti con la Torino contemporanea e piuttosto inospitale nel film del '95 (prodotto e cointerpretato da Nanni Moretti), mentre da adulta mai cresciuta, affetta da una rara forma di nevorsi, deve affrontare un'intera comunità che sembra avere perso ogni connotato di gentilezza e sensibilità (nel secondo film di Calopresti). Anche in Francia, l'attrice italiana ha girato film sull'osticità dei rapporti umani, al confine con l'incomunicabilità, quando non oltre gli steccati follia, come nel caso di *Le persone normali non hanno nulla di eccezionale* (1995), diretto da Laurence Ferreira-Barbosa.

Presente più sui calendari da muro che non nelle pellicole su grande schermo, Monica Bellucci sembra anch'essa aver trovato una collocazione più naturale in Francia. Molto si è discettato sul fatto che oltralpe le siano stati offerti ruoli di muta bellezza inespressiva (*Dobermann* di Jan Kounen), o donna fatale priva di reale charme (*L'appartamento* di Gilles Mimouni); del resto, in Italia, i cineasti nazionali non hanno trovato modo di sfruttare al meglio la bellezza scura e carnosa della Bellucci, passata praticamente inosservata in film come *La riffa* (1991) di Felice Laudadio o *L'ultimo capodanno* (1997) di Marco Risi. Per il resto, valgono le riflessioni fatte a riguardo del neodivismo di matrice televisiva: anche la Bellucci gode di una fama che non conosce cedimenti, alla cui origine sta il successo di alcuni spot pubblicitari (tesi a evidenziarne i caratteri erotici più "selvaggi"), e delle interviste dei giornali di moda.

L'impressione, ovviamente basata su prove empiriche, è quella di una costellazione di attrici molto interessanti, che riflette la crisi (ancora reale, sia pure con qualche cenno di ripresa) del cinema italiano, tuttora operativo nella scoperta di autori, molto meno vivace se ci si concentra sugli altri ruoli del processo produttivo. Inevitabile, quindi, che in un cinema a misura "d'uomo", in cui i grandi comici o i grandi attori teatrali trovano comunque spazio per la propria dirompente vitalità (spesso dirigendosi da soli), le interpreti più raffinate scelgano non di rado la via delle altre cinematografie, tra cui quella spagnola e francese rappresentano gli approdi più frequenti.

Università di Bologna

Opere citate

D'Agostini P., ed. *Cinema italiano: Annuario 1996*. Milano: Il Castoro, 1996.
Grasso A., ed. *Enciclopedia della televisione italiana*. Milano: Garzanti, 1996.
Sesti M. *Nuovo cinema italiano: gli autori, i film, le idee*. Roma: Theoria, 1994.
Spila P. "Diego Abatantuono: una corsa a perdifiato." *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*. Ed. L. Micciché. Venezia: Marsilio, 1998.
Zagarrio V. *Cinema italiano anni novanta*. Venezia: Marsilio, 1998.

Intervista a cura di Lorenzo Codelli*

Dante Spinotti: "Un'immagine è una specie di sogno visivo"

Sull'*International Film Guide* del 1985 avevo già accostato il nome di Dante Spinotti a quello di Vittorio Storaro, Tonino Nardi, Giuseppe Lanci, Renato Tafuri, scrivendo che "lo stile caratteristico di Dante Spinotti (Tolmezzo, 1943) brilla attraverso i diversi generi che ha affrontato negli ultimi anni: la fantasia medievale di Giacomo Battiato nei *Paladini* (1983), arditamente girato con una camera a mano in continuo movimento; la commedia rock di Roberto Malenotti *Cenerentola* (1984), affascinante col suo stile *faux-naif*; il grottesco *Sogno di una notte d'estate* (Gabriele Salvatores, 1983), che fonde iper-realismo e visioni liriche. L'occhio vivido di Spinotti deve molto al mondo della pubblicità da cui proviene." Avendolo successivamente potuto conoscere a Udine in occasione dell'incontro organizzato nel 1987 al Cinema Ferroviario dal Centro Espressioni Cinematografiche, ho constatato quanta passione, e quanta capacità di adattamento ai ritmi d'oltreocenao, avesse messo nel superbo *thriller Manhunter* (1986) diretto da Michael Mann. Le esigenze di stilizzazione, di deformazione postmoderna della realtà, del regista americano si sono sposate perfettamente con il talento spinottiano nei due successivi capolavori: *The Last of the Mohicans* (1992) e *Heat* (1995).

Le sorprese per Spinotti non sono affatto mancate nella seconda metà del decennio. Il vero trionfo di pubblico e di critica ottenuto prima al Festival di Cannes e poi un po' ovunque nel mondo con *L. A. Confidential* (1998) ha rappresentato un apice artistico e professionale. Un esaltante coinvolgimento della camera che nel film diventa, come ammette egli stesso, uno strumento conoscitivo intimamente legato all'epoca storica e alla mitologia hollywoodiana ivi rappresentate. La sua cultura luministica si sbizzarrisce ne *L'uomo delle stelle* (1995) di Giuseppe Tornatore in coscienti riferimenti figurativi a *Salvatore Giuliano*, a *Il Gattopardo*, a *Divorzio all'italiana*, e ad altri classici film "siciliani" del patrimonio italiano. Anche quando incontra un regista non proprio in vena, come il Roland Joffé di *Goodbye Lover* (1998), Spinotti riesce a brillare di luce propria dipingendo una Los Angeles perversamente sfavillante.

Lo abbiamo potuto osservare di recente al lavoro in questa sua città di adozione, che conosce ormai in tutti i suoi meandri, sul set di *The Insider* (1999),

* Parte dell'intervista è apparsa originariamente come "Il Mohicano della Carnia," in Livio Jacob e Carlo Gaberscek, *Il Friuli e il cinema* (Gemona: La Cineteca del Friuli, 1996), 326-335.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

diretto da Michael Mann. Un tentativo assai inusuale di creare una forte *suspense* psicologica, e di plasmare un chiaro messaggio politico, non tramite catarsi violente bensì tramite lo scavo interiore nell'animo dei protagonisti, abbandonando le solite antinomie tra *good guys* e *bad guys*. Un'epopea anti-fumo destinata a sollevare grossi dibattiti. Anche *Wonder Boys* (1999) che Spinotti ha appena terminato a Pittsburgh per la regia di Curtis Hanson, è destinato ad aprire nuovi orizzonti nel campo della commedia di costume americana. Non mancano tuttora le offerte a Spinotti dal suo paese natale, e auspichiamo sinceramente che prima o poi possa ancora dare un contributo al migliore cinema italiano.

CODELLI: Tu hai iniziato giovanissimo facendo l'assistente operatore in Africa per lo zio Renato, un documentarista per la BBC, e poi come cine-giornalista per la United Associated Press. Hai lavorato in seguito alla RAI di Milano e nel settore pubblicitario. Che cosa hai imparato del mestiere durante questi anni che precedono il tuo passaggio al cinema che ti ha aiutato a creare un tuo stile personale di luce?
SPINOTTI: Il non iniziare una carriera proprio nel cuore dell'industria, seguendo la scala da assistente in avanti, ha qualche svantaggio perché non si è a contatto con dei solidi maestri che ti possano insegnare, ma ha anche dei vantaggi, nel senso che non sei condizionato da apprendimenti che poi magari ti fanno affrontare la materia pensando a qualcun altro. Per cui iniziare nel documentario, iniziare in maniera abbastanza inusuale — perché anche la televisione a Milano è un po' fuori da quello che è l'industria romana — secondo me ti lascia il cervello libero di costruirti da te stesso l'arte cinematografica, se tu conosci un po' la tecnica di come si esegue. C'è stato con me questo grosso vantaggio di affrontare una carriera da autodidatta, con una serie di attività diverse, seguendo più forse i propri istinti che non un'imposizione scolastica.

CODELLI: In quali circostanze hai fatto il passaggio dalla televisione al cinema e, aggiungerei, non in un'epoca di grande sviluppo?
SPINOTTI: Mi ricordo che quand'ero un dipendente della televisione italiana avrei voluto lasciare la televisione e iniziare una carriera nel cinema, lasciare la RAI e andare a Roma, a Cinecittà, e cercare di fare dei film. In Italia c'era una certa crisi cinematografica dovuta all'avvento della televisione, dovuta al fatto che il mercato cinematografico stava cambiando. Per anni non ne ho avuto il coraggio, anche perché già avevo famiglia e un sicuro posto. Dopo un po' però c'è stata un'alternativa. Ho cominciato ad avere qualche offerta da qualche regista del cinema che passava e mi invitava. In effetti il cinema aveva avuto una ripresa anche in Italia e finalmente mi son deciso a lasciare.

CODELLI: Fra i registi italiani con cui hai lavorato agli inizi si annoverano, fra gli altri, Fabio Carpi (*Quartetto Basileus* e *Le ambizioni sbagliate*), Gabriele Salvatores (*Sogno di una notte d'estate*), Lina Wertmüller (*Sotto... sotto...*),

Ermanno Olmi (*La leggenda del santo bevitore*, *Il segreto del bosco vecchio*). Parlami della tua esperienza con Salvatores.
SPINOTTI: Salvatores è stata una cosa venuta abbastanza presto nella mia carriera di libero professionista. Era anche al suo primo film, un film di sicuro talento narrativo. Veniva dal teatro. Era un giovane importante a Milano, al Teatro dell'Elfo, e che ha fatto questa opera *rock* di cui son rimaste pochissime copie quasi introvabili. Ne è venuto fuori un film divertente a cui avevamo impresso un linguaggio abbastanza nuovo. A Milano, a quei tempi uscivano i primi video musicali. Devo dire che ne vedemmo un po' e credo che sia stata un'influenza di freschezza, di movimenti di macchina. Aveva un *budget* limitatissimo, quindi la scenografia aveva pochissimi elementi a disposizione: avevamo l'acqua, il fuoco, la plastica. Con pochissimi soldi e molto entusiasmo, e con questo gruppo di giovani, ha fatto una cosa diversa. Salvatores si era anche avvalso del montaggio di Gabriella Cristiani. In quel film abbiamo fatto tutti una grossa scuola.

CODELLI: Nel 1985 Liliana Cavani ti ha chiamato per *Interno berlinese*, una storia d'amore sullo sfondo della Germania nazista. Mi sembra che questo film segni una tappa fondamentale per definire il tuo stile visivo come direttore della fotografia. In un'intervista per *Videoregistratore* tu parli di "realismo splendente". Qual è stata la tua concezione visiva nell'affrontare il film della Cavani?
SPINOTTI: Si trattava di un film d'epoca girato in ambienti nordici. C'era un rapporto di lavoro con Liliana Cavani che ha fatto un particolare copione, per l'attrice principale, che era una giapponese molto carina. Liliana Cavani era estremamente accurata e attenta. Fu un grande piacere fare quel film. Quando si affronta un film, la luce non è qualcosa a sé stante. Il problema è capire qual è il linguaggio del film, come il film viene scritto con tutto il copione fino alla battuta del dialogo. Se si riesce ad avere un senso di qual è il linguaggio del film, il resto diventa automatico, quasi che il linguaggio di un film debba avere una certa luce, e nessun'altra luce, nessun'altra lettura con la macchina da presa. Si può avere qualche dubbio nella prima settimana, o nelle prime due settimane, ma poi . . .

CODELLI: Si dice che Dino De Laurentiis si interessò a te avendo visto *Interno berlinese* in fase di montaggio. Che cosa ti ha portato a scegliere l'industria hollywoodiana?
SPINOTTI: Per ogni cineasta io credo che il pubblico sia comunque il cinema americano. Qui in Italia e in buona parte dell'Europa, con rare eccezioni, è scomparsa una metodologia, che è prima di tutto il tenere un contatto con il proprio pubblico. Va mantenuto il contatto, va mantenuto il rispetto del pubblico, quindi continuare a cercare dei linguaggi per un pubblico che segue quello che stai raccontando sullo schermo. L'America è in qualche maniera un sogno, sicuramente un obiettivo nel senso che bisogna andare a filmare da quelle parti. De Laurentiis cercava dei tecnici per la sua operazione nella North Carolina che andava a pescare in Inghilterra e in Italia. La North Carolina è un "right-to-work" state, quindi lui

otteneva permessi di lavoro, ed eventualmente insegnava ai locali macchinisti e capi elettricisti come affrontare i problemi di fare un film. Incontrai De Laurentiis al ritorno da New York, da un film italiano prodotto per la Warner Brothers. Lui mi chiamò per fare un film. Dino De Laurentiis mi diresse e questa fu una grande svolta per la mia carriera, perché fu trovare una personalità dalla cultura molto proiettata in avanti, sicuro maestro di quello che è il linguaggio del cinema d'oggi. Con lui girai quattro film. Fu duro, perchè era incontrare un diverso modo di fare cinema, un diverso tipo di disciplina, però una grande scuola.

CODELLI: Veniamo all'esperienza americana. Come hai cominciato a lavorare con Michael Mann?
SPINOTTI: Fu De Laurentiis che mi fece conoscere Michael Mann (l'inventore di *Miami Vice*) mentre stava lavorando a un film da un racconto di Thomas Harris, *Manhunter*. Michael Mann è un regista che sa esattamente dove vuole mettere la sua macchina da presa: gli posso suggerire come aggiungerne una seconda, ma lui ha le capacità di fare dell'aspetto formale e dinamico del racconto un elemento importante per trasmettere un'emozione. Mann sa esattamente dove mettere le sue macchine, a volte spende tempo apparentemente illogico nel piazzarle: ci mette mezz'ora a spostarle di due centimetri e poi ritorna dov'era prima. Tutto questo mentre (accadeva durante le riprese di *The Last of the Mohicans*) ci sono 400 persone in piedi, d'estate, sotto il sole della Carolina del Nord e alcune di queste svengono per il troppo calore. La sua conduzione mentale del *set* è una cosa assolutamente rigorosa (qualcuno mi ha detto che assomiglia un po' a Stanley Kubrick). D'altronde lui ha bisogno di questa materia vera davanti agli occhi per comporre le sue creazioni. Io vorrei che il cinema italiano andasse un po' a scuola da personaggi come questi: c'è molta tensione e disciplina unite a una profonda conoscenza su come costruire un film dal punto di vista narrativo e visivo.

CODELLI: *Manhunter* era un film abbastanza sperimentale come tipo di giallo in cui il cattivo è il protagonista e la luce è un elemento fondamentale.
SPINOTTI: Sì, la luce è un elemento dinamico. Poi c'era un bravissimo scenografo, Mel Bourne, che lavora anche con Woody Allen. Bourne costruì la grande casa dell'assassino sulla riva del fiume e ciò consentiva di girare un'alba o un tramonto con vantaggi di luce straordinari.

CODELLI: Come è nata l'idea di *The Last of the Mohicans*, vale a dire di fare un film così impegnativo da un classico della letteratura americana?
SPINOTTI: Quando Michael Mann mi chiamò (io non ho girato tutto il film, sono subentrato dopo cinque settimane) avevamo già alle spalle l'esperienza di *Manhunter*. Lui era stanco di fare televisione e aveva deciso di mettere in cantiere una serie di progetti cinematografici, il primo dei quali era il romanzo di James Fenimore Cooper. Il copione era elaborato e c'erano molte più cose di quante poi, per ragioni di economia, di montaggio o di tempo, sono rimaste nel film. Parlammo

di questo progetto; mi mandò alcuni disegni di un pittore inglese dei primi dell'Ottocento che riproducevano tutte le tribù indiane americane e mi disse: "Dante, il film che vorrei fare io è assolutamnte diverso, gli indiani non sono disegnati e dipinti come nel film *Dances with Wolves*, sono qualcosa di diverso, ed è quello che sto cercando di fare." Ci fu un ritardo nell'inizio delle riprese. Lo studio, la Fox, non riusciva a stabilire una data di partenza, io peraltro avevo un regista, Garry Marshall, che insisteva perchè facessi *Frankie & Johnny* (1991). Accettai. Finito il film, non avevo altri progetti ed avevo bisogno di stare un po' fermo. Ma Michael mi chiamò dicendomi che era nei guai. Stava rimanendo senza il direttore della fotografia. In effetti erano tutti in difficoltà per l'incomunicabilità che esisteva tra il regista e il direttore della fotografia.

CODELLI: Tu dici che Michael Mann ti ha dato una libertà completa nelle tredici settimane rimanenti. Come è stata questa collaborazione per un film già iniziato?
SPINOTTI: Avevo pensato molto al film, quando sembrava che lo dovessi fare io. Leggendo un copione ti fai delle idee, ti crei delle immagini, una luce con dei riferimenti precisi. Il mio collega aveva fatto un errore sostanziale, al di là dei fatti personali, aveva fatto un errore di situazione e di strategia. Andavano a girare nella foresta con dei problemi logistici notevoli; tieni conto che la *troupe* era composta da 220 persone e un numero enorme di mezzi e di materiali. Lui andava nella foresta portando dei corpi illuminati, ma non gli davano tempo sufficiente per il trasporto di questi materiali e allorché tutti erano pronti per girare era troppo tardi, la luce calava e non era più sufficiente. Le scene d'epoca hanno bisogno di una precisione drammatica e di dettagli: diversamente tu non ci credi più. L'altro errore era il fatto cromatico, bisognava cercare di fare le scene monocromatiche, cioè se c'erano fuochi e candele, allora tutto doveva essere rosso e giallo. C'è per esempio una scena nel cortile del forte, c'è della musica e ci sono dei falò: ebbene io aggiungevo delle grosse luci diffuse che aiutavano le luci del falò; ottenevo quindi dei colpi di luce quasi rinascimentali, che riproducevano elementi di luci che c'erano effettivamente all'epoca.

CODELLI: The *Last of the Mohicans* è un film spettacolare, ma è anche una grande storia d'amore, anzi direi che è predominante l'aspetto romantico.
SPINOTTI: La scena d'amore, tra l'altro è stata girata due volte. Una prima volta non era piaciuta al regista e non piaceva neanche agli attori. Michael non era contento di come erano messi i capelli degli attori. Noi avevamo già girato quella scena in cortile: il carrello si muove lentamente ed arriva alla mano e al braccio di lei e la mano di lui si appoggia al braccio di lei; lì c'è uno stacco.

Devi sapere che per questo film nessuno si aspettava il successo che poi ha avuto, è un film che è nato senza una grande *star*, quindi il *budget* era limitato: trentacinque milioni di dollari iniziali, che poi sono stati superati. Trentacinque milioni di dollari volevano dire completare il film in quindici settimane, ma la produzione non aveva tenuto conto che per tutto il mese di agosto nella zona

subtropicale dalle tre alle sei di pomeriggio diluvia. Alla fine lo studio concesse una settimana in più. . . . Quindi in una situazione di ristrettezze economiche e di tempo, il dover rigirare una scena era una cosa che difficilmente veniva concessa a Michael Mann, che adesso, dopo *Heat*, può forse fare quello che vuole, ma allora non aveva ancora realizzato un film di successo.

CODELLI: Parliamo dei due film che hai fatto con Michael Apted e di *The Quick and the Dead* di Sam Raimi, che hanno significato anche lavorare con due *star*.
SPINOTTI: Incontrai Michael Apted attraverso l'attrice di *The Last of the Mohicans*, Madeleine Stowe, la quale mi disse che stava per girare un film con un regista inglese, Apted, che io peraltro conoscevo abbastanza. Ci mettemmo in contatto scoprendo poi che c'erano altri amici in comune, ci incontrammo e dopo qualche tempo mi chiamò per girare *Blink* (1994). È la storia di una ragazza che in seguito a un trauma infantile ha perso la vista e rimane in un mondo buio 15-20 anni dedicandosi alla musica, finché trova un medico chirurgo che le propone di fare un trapianto. Su questo si innesta una storia *thriller*, c'è l'assassinio. Uno dei punti nodali della vicenda è proprio come lei vede l'assassino. Ci sono, infatti, delle visioni ritardate, nel senso che chi riacquista la vista, pare veda una cosa e la ricompone nel cervello magari ventiquattro ore dopo. Quindi, lei ha visto l'assassino? Non l'ha visto? Esiste veramente o è una sua immaginazione? Su questo equivoco si regge il suo rapporto con il poliziotto che sta facendo l'inchiesta.

Il punto cruciale era di dare un'immagine alle visioni di questa cieca. Ho pensato che se il suo problema era la cornea di riflesso nella macchina da presa il problema doveva essere la lente. Ci siamo fatti costruire sei o sette obiettivi forniti di un solo elemento diottrico, nitido al centro e sfuocato ai lati, e una quarantina di filtri deformanti in plastica che ruotavano davanti all'obiettivo per dare delle distorsioni. La Clairmont di Hollywood ha messo assieme queste macchine da presa per me e siamo andati alla ricerca dei *set*.

Da questo lavoro girai con Sam Raimi *The Quick and the Dead* (1995) con Sharon Stone e Gene Hackman. Nel frattempo Apted mi offrì un film che gli era stato proposto da Jodie Foster e dalla sua casa di produzione. Si trattava di *Nell* (1994) che ha avuto un certo successo commerciale anche perchè era una produzione a un costo relativamente basso, circa trenta miliardi di lire. Giravamo nelle montagne della North Carolina, più o meno nelle stesse zone dove avevamo fatto *The Last of the Mohicans*. La zona dei laghi TVA (Tennessee Valley Authority), creati da Roosevelt con delle dighe gigantesche per proteggere i paesi dalle inondazioni e anche per ricavare dell'alluminio per gli aerei della seconda guerra mondiale. Il punto di riferimento per questo film era *The Mystery of Kaspar Hauser* perchè si tratta di una donna segregata, in questo caso da sua madre, per venticinque anni. L'idea era quella di descrivere un ambiente di povertà, di mera sopravvivenza, un ambiente non toccato dalla civiltà. Queste zone esistono tuttora in America. Il fatto però di girare un film con Jodie Foster ha spostato un pochino le coordinate: quando interviene una *star* di Hollywood i condizionamenti che impone

lasciano sempre il segno. Noi facevamo i provini e lo studio diceva: "Forse questa camicia è un pochino troppo triste, vedete di farne una un pochino più allegra." Passo dopo passo questo film da un'operazione di forte realismo è diventato più una favola, certamente condotta con abilità da Jodie Foster, dal punto di vista della recitazione. Quindi è diventato un film che aveva un aspetto visivo che godeva un po' di più delle bellezze di quest'area geografica: le notti, il lago, il mondo dei sogni, il ricordo della gemella.

Poco prima avevo girato il film con Sharon Stone (*The Quick and the Dead*), altra *superstar*. È interessante fotografare e illuminare questi personaggi: Jodie Foster e Sharon Stone si preoccupano molto poco di quello che è il loro aspetto *glamour*; Sharon perchè è una bellezza solare, spontanea, così fortunata che è bello ricreare su di lei giochi di luci. Jodie invece ha una faccia pallida, bianca con due enormi ed espressivissimi occhi azzurri. C'è tutto un mondo di suggestioni che viene dalla loro bellezza su cui puoi inventare giochi di luce valorizzando la loro capacità comunicativa.

CODELLI: *Frankie & Johnny* è una commedia intimista e molto realistica. Come hai scelto la chiave visiva del film?
SPINOTTI: Era una chiave realistica con dei momenti di poesia verso la fine. L'idea di partenza era di prendere la *pièce* teatrale e portarla più fuori possibile: far vedere dove viveva lei, cosa aveva fatto lui, che era stato in prigione, la famiglia di lei, la madre di lei. Alla fine buona parte di queste scene in esterni sono state tolte e il film è molto più vicino all'idea teatrale originale: due persone in una stanza. A New York abbiamo girato soltanto una settimana in esterni, tutto il resto in studio o a Los Angeles. La prigione era vicina a San Francisco. Una delle ragioni per cui ho deciso di non fare più commedia negli Stati Uniti è che buona parte dei film è girata a Los Angeles come se fosse New York, mentre si tratta di qualcosa completamente diverso dal punto di vista visivo.

CODELLI: La luce di New York è diversissima dalla luce californiana?
SPINOTTI: La luce è diversa, sono diverse le superfici, sono diversi i muri, sono diversi i mattoni, è diverso il modo con cui vengono messi i cavi per le strade. Il mondo americano all'esterno è un mondo straordinario, affascinante, di segno moderno e l'architettura è fantastica. Gli esterni di Brooklyn che dovevamo girare non erano tanti, ma tutti in posti molto suggestivi.

CODELLI: Mentre nel precedente film che avei fatto con Garry Marshall, *Beaches* (1988), c'era molta più ricerca di posti reali.
SPINOTTI: Era un film più aperto perchè aveva degli ambienti molto vari, una storia lunga, con un colore nettamente diverso. L'ho girato in Agfacolor perchè si avvicinasse al Technicolor tradizionale dai toni molto accentuati in modo tale da dare l'idea di colore degli anni Cinquanta.

CODELLI: Veniamo a *Heat*.
SPINOTTI: Michael Mann lavorava su due progetti diversi: uno su James Dean, uno su Ferrari. All'improvviso è venuto fuori questo soggetto che Mann aveva già girato per la televisione. Ha coinvolto due attori di grosso nome (Robert De Niro e Al Pacino) e ne è nato un pacchetto piuttosto impressionante come *cast*. Io stavo allora finendo le riprese di *Nell*, eravamo verso la fine di maggio-giugno 1994, c'era un'ipotesi di lavoro nel film *Cutthroat Island* (1995) di Renny Harlin, girato poi a Malta. Mentre stavo trattando, sento Michael Mann che mi dice di partire con questo film che è stato preparato in 5-6 mesi. Uno degli aspetti più interessanti del modo di fare cinema di Mann è proprio la fase preparatoria. Perché tutto avviene in base a ricerche ben precise, che sono uno dei momenti più importati e divertenti di tutta l'operazione.

Uno degli elementi fondamentali del racconto emotivo del film è la ricerca degli ambienti, perchè Michael Mann voleva raccontare una Los Angeles non molto conosciuta, quella commerciale e della delinquenza ad alto livello. La ricerca dei luoghi è stata molto complessa. Il bar dove De Niro e Pacino si scambiano un lungo dialogo verso la fine del film fu trovato all'ultimo momento e nella maniera più semplice perchè si tratta di un famoso *fast-food*, un ristorante per la gente che lavora. Non si vede come i protagonisti vi arrivano, ma li si vede semplicemente seduti a un tavolo a bere un caffè insieme. Tutto è girato in maniera da non disturbare la loro presenza e nello stesso tempo l'ambiente dà un supporto di fondo e grafico molto solido. Gli ambienti sono uno dei valori del film: l'autostrada, il grande albergo in cui si compiono le vendette, la casa dove De Niro ammazza il finanziere Ben Zent (una villa che ha una piscina con l'acqua di un certo colore blu-verde ed è sospesa sulla città di Los Angeles). Mann voleva che De Niro sembrasse un mostro vendicatore che appare in un mare di luci, in questa villa sulle colline di Hollywood.

In altre situazioni, per esempio nel dialogo sulla terrazza fra De Niro e la ragazza, c'è stata una lunga ricerca per poter avere una terrazza e una casa che si proiettassero veramente su Los Angeles. Abbiamo trovato una villa abitata da un personaggio un pochino strano, solitario. La casa è stata ripulita e poi abbiamo costruito delle strutture per allargare la terrazza e proiettarla verso la città. Per questa sequenza in realtà abbiamo utilizzato anche il computer. Abbiamo filmato gli sfondi della città a parte in modo da far risaltare le luci e di averle a fuoco, abbiamo girato il cielo in un secondo momento: ho girato quattro fotogrammi al secondo in modo da poter leggere delle nuvole che una sera erano particolarmente belle, sembravano quasi dei veli sparsi sul cielo. Dopodiché abbiamo combinato le immagini degli attori con le immagini degli sfondi. Se avessimo girato in modo tradizionale tutto avrebbe avuto un sapore di sfocatura, non avrebbe dato la stessa brillantezza, che è molto importante perchè in quel momento i due si stanno innamorando e sono quasi persi nel mare di luci di questa gigantesca città. L'intera scena è stata ripresa rigorosamnte sul posto perché era fondamentale che gli attori sentissero quel tipo di ambiente.

Le scene di azione che qualcuno ha descritto come le più straordinarie di questi ultimi dieci anni di cinema americano, la famosa sequenza del furto alla banca con inseguimento all'esterno, è stata girata in tre fine settimana proprio nel centro di Los Angeles. La polizia aveva messo insieme una grossa organizzazione per far passare il traffico e per darci le strade quando erano necessarie. Abbiamo usato tre-quattro macchine da presa e anche una Steadicam. C'è stata una preparazione molto attenta per ciò che riguarda le macchine della polizia che venivano assalite direttamente dai tre banditi sulla strada in centro a Los Angeles. Girando abbiamo tenuto conto di ciò che avviene nella realtà perchè in questo tipo di assalti la polizia di fronte a criminali decisi che estraggono il fucile mitragliatore e cominciano a sparare non sa come difendersi.

CODELLI: Come è stata l'esperienza con questi due straordinari attori?
SPINOTTI: La prima volta che ho visto De Niro mi sono detto: "questo personaggio è molto più bello dal vivo", ha degli occhi marrone molto chiari, trasparenti, mentre al cinema ero abituato a vedere due occhi indistinguibili un po' affossati e scuri, più che altro ricordavo il ghigno della faccia. Abbiamo scoperto che andava illuminato in maniera un po' aspra per tirar fuori le sue rughe, la forza e il disegno del suo volto. Mentre Pacino, che forse ha qualche anno di più, ha già una faccia così violenta e vivace che riusciva meglio se illuminata in maniera morbida. Tutti i personaggi sono stati fotografati in maniera molto realistica. Anche le donne. L'importante era che apparissero come donne vere più che come *star* cinematografiche.

CODELLI: *L'uomo delle stelle* è stata un'esperienza un po' curiosa nel senso della costruzione e della lavorazione del film avvenuta in tempi molto ristretti.
SPINOTTI: Quando facevo *L'uomo delle stelle* sapevo già che avevo il grosso impegno di *Heat* con Michael Mann. Il film di Tornatore viene da una sua vecchia idea riscritta durante l'estate del '93, per ragioni produttive abbiamo girato in tempi molto ristretti. Nonostante la breve preparazione, Tornatore aveva già una conoscenza molto approfondita della storia oltre che della Sicilia e della sua gente: il film è stato un'esperienza molto intensa. I materiali che abbiamo fotografato, i volti della gente, l'intelligenza che senti serpeggiare tra questi volti, l'intensità delle loro emozioni, la forza delle loro facce, degli occhi, la sofferenza e anche la sensualità di tutto questo materiale, hanno fatto sì che venisse fuori un affresco molto interessante e che ha dato anche molti spunti visivi. La Sicilia è fisicamente un posto straordinario, è un'isola estremamente arida. Abbiamo girato in varie zone: dalle montagne dell'interno, alla costa verso Agrigento, alle grandi estensioni dei vigneti, alla campagna, alla città di Ragusa in particolare.

CODELLI: Tu hai immesso sicuramente la cultura non solo professionale ma anche visiva delle tue esperienze americane in questo film che è plasticamente molto bello.

SPINOTTI: Al di là del fatto di un'interpretazione strettamente visiva di chiari e di scuri, di luci, di colori c'è anche un'operazione di carattere metodologico che ho appreso in questi anni e soltanto negli Stati Uniti: ottimizzare le risorse disponibili per poter avere un prodotto buono, perchè tutto quello che è impostato dalla regia e anche dagli altri collaboratori senza una capacità organizzativa e un metodo di lavoro proprio, non riescono a finire sullo schermo. Credo di aver portato in questo film tutto quello che io ho imparato dal punto di vista della metodologia del fare cinema, che ha a che fare con la preparazione, ha a che fare con il fatto che tu leggendo un copione hai un'idea, un'immagine che è una specie di sogno visivo, poi passo dopo passo questo sogno visivo torna alla mente leggendo scena per scena, parlando col regista di riferimenti pittorici, culturali, e arriva lentamente allo schermo.

CODELLI: Tu sei riuscito a creare immagini molto sofisticate sia entro i parametri del sistema hollywoodiano che nel modello più autoriale italiano, affermandoti come uno dei direttori della fotografia che sappiano veramente come usare le luci. Che tipo di rapporto di lavoro hai coi registi, ma anche con gli scenografi, i costumisti?
SPINOTTI: Il rapporto con i registi varia enormemente. Noi lavoriamo con registi che trattano di come usare la macchina da presa, quindi tendono a preparare il film fino al giorno prima di iniziare le riprese; oppure giriamo con registi che preferiscono un affronto più drammaturgico con la fotografia. Per quanto riguarda il rapporto con scenografi, costumisti, arredatori è un rapporto vitale perché lì la fortuna è di lavorare con gente straordinaria. Di nuovo torno al discorso fondamentale che per me è capire qual è il linguaggio di quel particolare film.

CODELLI: Qual è il tuo approccio estetico nel preparare un film? Fai molto riferimento ad altre arti visive?
SPINOTTI: Si fa un riferimento ad altre arti visive ma più per avere degli elementi con cui comunicare con scenografi, costumisti. Prima di girare il film *L. A. Confidential* lo scenografo e il regista mi dissero che c'erano due o tre mostre in città di Robert Frank, il fotografo svizzero emigrato. Andai a vedere quelle mostre e immediatamente capii che c'era in quelle fotografie qualcosa di straordinario. La macchina fotografica veniva tenuta inclinata per togliere un senso di realismo. Il fotografo voleva si guardasse per via di dinamiche costruite all'interno, dal quadro stesso della fotografia. Io ebbi quasi una folgorazione sulla via di Damasco. Capii come illuminare *L. A. Confidental* a un punto tale che dissi al regista, Curtis: "Ma perché non possiamo immaginare invece di avere una macchina da presa con noi, immaginare di avere una Leica, una macchina fotografica, come se noi fossimo dei fotografi che fanno uno scatto di qui e uno scatto di là, poi fare uno scatto più largo per vedere tutta la scena, poi seguire un attore facendo delle fotografie?" E in qualche maniera questo impatto ha lasciato il segno sul film. Altre volte, mi ricordo in *The Last of the Mohicans*, facemmo riferimento ai grandi paesaggisti americani

dell'Ottocento, che trovavano la natura più grande della vita. Ma le emozioni, le facce degli attori, come gli attori si muovono, è quello che mi dice come illuminare. Fotografo fin da piccolo, fin da quando avevo dieci anni, forse mi viene naturale trovare lo spazio dell'immagine dove poi si muovono gli attori. Mi piace molto giocare con le lenti.

CODELLI: Come si è evoluto il tuo stile visivo?
SPINOTTI: Evoluzione, non so. Mi ricordo che agli inizi feci da assistente a un famoso direttore della fotografia inglese, David Watkin, e fui veramente sorpreso dal diverso modo di illuminare che avevano gli inglesi, rispetto agli italiani con cui avevo lavorato io. Usavano pochissima luce, avanzata e moderna. Questo mi influenzò molto. Dopo continui forse a semplificare, a elaborare, a raffinare. Idealmente cerchi di togliere sempre di più per arrivare alla purità di quello che racconti.

CODELLI: Prima di cominciare a girare, che tipo di provini cinematografici fai? Come scegli le pellicole, le lenti, le luci?
SPINOTTI: Generalmente si fanno dei provini abbastanza rapidi. Nell'ultimo film di Michael Mann, *The Insider*, abbiamo fatto dei *test* di notte americana per Al Pacino, nelle Bahamas. Altrimenti si fanno dei *test* cercando di riprodurre quello che si pensa saranno le condizioni del film sui volti degli attori. Cose abbastanza tecniche e meccaniche, che non influiscono su come si gira il film. Come si gira il film dipende da ciò che si elabora visivamente nella propria mente.

La scelta delle pellicole per me non è fondamentale. Kodak è a uno stadio che credo ormai non possa andare più avanti. La ricerca si fa in altri spazi. Adesso siamo alla vigilia dell'uso di una possibilità di trasferire la pellicola sul computer, modificare le immagini — quasi un intervento di stampa fotografica — e poi immetterle nei teatri per proiezione digitale.

Le luci costituiscono un aspetto più interessante. Io tendo sempre a disegnare qualche nuova luce. In *Wonder Boys* abbiamo usato una fila di piccole lampadine chiamate Par 16, messe allineate su una striscia di alluminio, che noi piazzavamo agli angoli dei soffitti ad alta intensità. Ti dà una luce piuttosto dura sui volti, che era quello che cercavamo.

CODELLI: Che tecnica di illuminazione usi per gli interni/giorno e esterni/notte?
SPINOTTI: Per gli interni/giorno io preferisco sempre illuminare dalle sorgenti luminose esistenti, che sono le finestre. Ho sempre bisogno di un certo tipo di impianto all'esterno per fare entrare della luce dentro. All'interno c'è da usare meno luce possibile, semmai qualche riflessino, qualche riflettore, per riflettere la luce sul volto, se è troppo scuro. Per quanto riguarda gli esterni/notte, le tecniche possono essere diverse. Nel western che ho fatto con Sam Raimi, *The Quick and the Dead*, l'idea era di non usare la luce cosiddetta lunare, che è una delle convenzioni dell'esterno/notte cinematografico, ma abbiamo acceso dei falò, e

quelli erano la sorgente di luce. Poi aumentavamo con lampade montate su dei *dimmer* che potessero dare il senso di movimento che ha la luce del fuoco.

CODELLI: Preferisci usare luce riflessa, diffusa, o a contrasto? Come mantieni consistenza da *set up* a *set up*, da scena a scena?
SPINOTTI: Tempo indietro si tendeva a usare molto la luce diffusa, morbida, fatta per la prima volta dagli inglesi, ma ci sono anche dei grandi italiani. Più recentemente si tende ad usare la luce che ritorna, una luce più dura, più violenta per modellare le facce in maniera drammatica, creando zone d'ombra più misteriose di quella che era la tradizionale luce morbida laterale, che dava un'idea un po' rinascimentale dell'illuminazione. Devo dire che una combinazione delle due è ancora quella che funziona.

La consistenza da scena a scena è importante. Ci sono due cose, direi. Una è la qualità, il tipo di luce. Se in un ambiente hai una luce tendenzialmente dura, con delle lame di sole che entrano, devi cercare di non fare dei salti quando vai in giro con la macchina da presa a raccontare quell'ambiente. E poi c'è una questione di quantità. Se tu hai certi rapporti luce/ombra nella scena, devi cercare di mantenerli. Un tempo controllavo molto con degli strumenti l'esposizione, il tipo di contrasto, oggi lo faccio sostanzialmente a occhio, anche quando ho l'ausilio dei *monitor* televisivi che sono applicati alla macchina. Domani, quando si girerà in elettronica, sarà ancora più semplice, perchè va rimediato il risultato sul *monitor*.

CODELLI: Tu sei noto per il *look* che riesci a dare alle *star*. Che approccio hai per illuminare i volti? Che tipo particolare di filtri, lenti, o luci, ami usare?
SPINOTTI: Filtri, il meno possibile. C'è un vecchio filtro che si chiama Mitchell A (Mitchell è il nome della macchina da presa famosa). È un filtro diffusore che toglie un pochino di nitidezza, quasi impercettibile. A volte, se ho qualche volto femminile che ha bisogno di essere un pochino aiutato, uso non più di questo Mitchell A. Altrimenti si cerca con la luce di rendere un volto gradevole sullo schermo. Mi sono trovato in un paio di occasioni in difficoltà perché è necessario fare dei tali cambiamenti per rendere un volto accettabile che poi mi è successo di dover impostare la luce di alcune scene di un film, avendo in mente il volto da illuminare. Cioè era il volto da illuminare che determinava la luce. Però puoi fare questo soltanto in un certo tipo di film, un tipo di film che possa accettare questo compromesso. In altri film, non lo faccio, non lo farei, non si fa.

Ci sono molte tecniche per cercare di illuminare un volto in maniera piacevole. Le tecniche migliori sono le prime tecniche non solo dei direttori della fotografia del cinema, ma anche dei fotografi che illuminavano le dive negli anni Trenta, Quaranta, Cinquanta. Sono ancora valide. Mi ricordo nel primo film che ho fatto a Hollywood non sapevo come illuminare un'attrice. Ero un po' disperato nei provini perché c'erano dei problemi. Andai in un negozio di fotografia e comprai un libricino della Kodak il cui titolo era, se ricordo bene, *Come illuminare le belle*

donne. Costava un dollaro e cinquanta. E il secondo *set* di provini fu di grande successo.

CODELLI: Quali sono gli elementi più importanti quando componi un'inquadratura?
SPINOTTI: C'è un elemento di dinamica, un rapporto tra le cose che tenga lo schermo e la composizione in vita per elementi interni e non soltanto per elementi narrativi. Mi piace molto stare vicino alle cose. Mi piace stare vicino alle facce degli attori. Credo che sia necessario trovare il modo di eliminare le informazioni non assolutamente necessarie e scoprire quali sono invece quelle importanti.

CODELLI: Fai molta attenzione al rapporto delle luci e alle temperature del colore? Oppure fai le tue scelte ad occhio?
SPINOTTI: Adesso le scelte sono per lo più ad occhio. Quando l'occhio è esercitato si riesce a capire se qualche lampada non è precisamente a posto. In questi ultimi anni sto anche usando dei *dimmer*. Bisogna stare molto attenti perché certe luci diventano molto calde e si creano delle doppie laminanti. Però, devo dire che faccio quasi tutto ad occhio.

CODELLI: Preferisci usare le lenti primarie o lo zoom, o entrambi?
SPINOTTI: Direi semplicemente entrambi. Se la macchina è ferma sul carrello spesso si adopera lo zoom, se invece si ha bisogno di usare la macchina in mano, ovviamente la macchina sullo Steadicam, si usano delle lenti primarie. In *L. A. Confidential*, essendo stato girato in Super 35mm, che è un sistema che ha bisogno della massima nitidezza possibile, cercavamo di favorire le lenti primarie.

CODELLI: Che ruolo hai nella post-produzione?
SPINOTTI: In post-produzione si spende una decina di giorni in laboratorio, seguendo tutta la serie di stampe che vengono fatte prima di raggiungere la stampa definitiva e cercando di correggere il colore. A volte in ripresa si devono fare dei grossi compromessi per riuscire a finire il programma di lavoro, o perché il sole se ne va o perché c'è qualcosa. Stavo girando una scena in un piccolissimo aeroporto del Kentucky per l'ultimo film di Michael Mann, *The Insider*, e a un certo punto è arrivato un tornado. Stavo girando in un ufficio interno e all'improvviso si è scoperchiato il soffitto, mandando all'aria tutti i nostri piani di luce, abbattendo luci e bandiere fuori sui treppiedi. Allora abbiamo dovuto girare in un altro modo. In laboratorio si cerca di recuperare questi compromessi, ovviamente si gira sapendo già come si può correggere poi. Quindi con la densità di stampa e di colore in laboratorio si cerca di uniformare.

CODELLI: Negli ultimi dieci anni, in che modo l'avanzamento tecnologico ha influenzato il tuo stile?

SPINOTTI: Ne abbiamo già parlato prima. Ad esempio io ritengo che quando si entra in un ambiente a girare una sequenza col regista, ciò che a noi piace fare — e questo è dovuto alle potenzialità che le lenti, le luci e le pellicole moderne hanno — è illuminare già tutta la sequenza, in modo da non dovere interrompere gli attori quando si comincia a girare. Questo è un grosso vantaggio per motivi drammaturgici. Gli attori arrivano sul *set* con una certa carica emotiva; è da lì che inizia il loro lavoro, molto critico. Si possono fare cinquanta ciak, ma poi si deve passare ai campi ravvicinati, i dialoghi devono essere molto precisi. È meglio lasciarli concentrati senza dargli lunghe pause dove ritornano ai loro *camper* e si annoiano in attesa di preparazione di luci. Preferisco illuminare tutto, e questo è dovuto ai nuovi mezzi tecnici.

CODELLI: Oggi la maggior parte dei direttori della fotografia usa lo stesso tipo di pellicole, le stesse attrezzature e simile processo di stampa. Non pensi che sia diventato sempre più difficile dare un *look* differente a un film?
SPINOTTI: Certamente si vedono molti film che sembrano quasi che sian fatti in maniera uguale. È un problema che c'è per come è costruita l'industria. Si ha quei tot minuti per fare una scena; si ha quei tot mezzi tecnici, quelli che si trovano alle case di noleggio. La Kodak al meglio ti dà la risposta in termini di un Kodachrome a colori. A questo però si sta cercando di ovviare. Negli ultimi anni lo ha fatto capire un certo cinema, specialmente il cinema europeo, con certe possibilità dovute al minor numero di copie che si stampano in Europa. Anche certi successi commerciali tipo il film *Seven*, che è un film molto scuro, trattato con dei contrasti altissimi. Adesso si cercherà di cambiare, di personalizzare questo tipo di cose — la Kodak ci sta provando con alcuni materiali di stampa positivi — con l'uso del *master* digitale al computer. Temo che sia un destino un po' fatale, dovuto alla tecnologia e alla dimensione commerciale dei prodotti che si fanno.

CODELLI: Tu ti sei fatto la reputazione di saper lavorare bene piuttosto velocemente e con grande mobilità. Dove sbagliano i direttori della fotografia quando diventano *slow*?
SPINOTTI: Un direttore della fotografia *slow* è come un assassino, un peccatore, un ladro. In America viene accettato tutto ma non *slow*. Bisogna tener conto che ci sono dei costi elevatissimi ed è bene tenere un ritmo di lavoro dinamico sul *set*. Se si rallenta troppo, c'è una caduta di tensione.

CODELLI: Quale dei tuoi film ti soddisfa maggiormente e perché?
SPINOTTI: Ce n'è qualcuno che m'ha dato molta soddisfazione. Mi è piaciuto lavorare con Giuseppe Tornatore per *L'uomo delle stelle*. Io essendo carnico, friulano, e lui siciliano. Per buona parte del film c'è stata una comunicazione quasi inesistente, però c'era evidentemente una comunicazione in termini di intendimenti su quello che dovevamo fare. È stata una grossa esperienza e il film è riuscito molto bene, con una precisione di interpretazione visiva.

CODELLI: Quale effetto pensi che abbia la fotografia sul pubblico medio?
SPINOTTI: Anche se il pubblico non è in grado di interpretare la fotografia, sicuramente ne subisce il potere comunicativo. La fotografia è uno dei punti fondamentali del linguaggio del film. Può avere i suoi elementi, spero, di magia, di stupore, di sorpresa, di incantamento, e quindi in definitiva di spettacolo.

Trieste

IV.

TELEVISION, MARKETING, & FUTURE PROSPECTS

Intervista con Liliana Cavani
a cura di Gaetana Marrone

Piccoli e grandi schermi:
Il cinema in televisione

MARRONE: Sul rapporto fra cinema e televisione s'è già parlato molto. Mercato e consumo della TV, oltre che le trasformazioni tecnologiche, hanno portato mutamenti profondi nel cinema italiano del dopoguerra. In particolare, vorrei focalizzare l'attenzione non tanto sugli anni della cosiddetta "opposizione" (anni Sessanta e Settanta), quanto su quel processo di progressiva integrazione e convivenza verificatosi dalla metà degli anni Settanta ad oggi. Tu hai vissuto questi mutamenti da protagonista, a partire dagli inizi documentaristici alla RAI con *Storia del Terzo Reich* (1961-1962) e *Età di Stalin* (1962) per la rubrica "Anni d'Europa", al primo lungometraggio drammatico (*Francesco di Assisi*, 1966), al finanziamento di *Milarepa* (1973) nel settore "Film per la TV" a cura di Ludovico Alessandrini, al tuo ruolo di funzionario nell'esecutivo RAI negli anni Novanta. In linee generali, potresti commentare sulla tua diretta esperienza di cineasta con la TV?

CAVANI: La televisione mi diede la possibilità di esprimermi. Ho fatto tanti documentari, inchieste e poi film per la TV. Sono stata, e sono, fanatica della comunicazione per immagini e perciò ho "nuotato" come un pesce nelle tante possibilità che hanno le immagini di esprimere pensiero. La separazione tra lavoro per la TV e cinema per me non è mai esistita se non come fattore tecnico. Ricordo che quando lavoravo molto per la TV (anni Sessanta e Settanta) non pochi colleghi guardavano con supponenza al mio impegno, perché consideravano il mezzo TV limitato e minore (destinato alla "massa"). Per me invece la TV offriva un'opportunità in più. Un film "sperimentale" come *Francesco di Assisi* veniva presentato a milioni di persone. Idem tempo dopo per *Milarepa*. L'impatto era formidabile, si creava un dibattito sull'argomento. La forza dell'impatto di un *network* come la RAI (che allora era l'unica TV) ha permesso di dare un grande significato al mio primo documentario di quattro ore *Storia del Terzo Reich*. Diventò un evento, perché permise ad un vasto pubblico di vedere per la prima volta le immagini dell'Olocausto e di riflettere sul male del Nazismo e del Fascismo. In questi casi, le immagini sono molto più potenti delle parole scritte sui testi di storia (allora poi questi testi erano inadeguati). Questo lavoro provocò molte proteste ed anche un'interpellanza della Destra in Parlamento. Non dico queste cose per vanto, ma solo per chiarire meglio il significato comunicativo dei

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

media. Dopo tutto, tra le grandi novità che questo secolo in chiusura ha espresso, la comunicazione per immagini (che oggi sta connettendo la gente di tutto il pianeta) mi sembra una delle più straordinarie.
MARRONE: Negli anni Ottanta, lo sviluppo delle TV commerciali (con rispettiva minaccia al monopolio della RAI) ha regolamentato una politica di finanziamenti e di programmazione che ha permesso ad artisti del cinema di usufruire della disponibilità del grande pubblico televisivo. Mi riferisco allo sceneggiato filmato che spesso comporta un taglio per il piccolo schermo e una versione cinematografica ridotta per la sala. Cito, fra i tanti esempi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1980) di Francesco Rosi, *Kaos* (1986) di Paolo e Vittorio Taviani, *I ragazzi di via Panisperna* (1988) di Gianni Amelio. Questo impegno produttivo popolarizzante ha strumentalizzato linguisticamente il racconto cinematografico? Con quali risultati?
CAVANI: I film che citi sono nati come film veri e propri anche se la TV ne ha tratto una versione più lunga. Il film tipico per la TV era lo "sceneggiato" (in tre o quattro puntate), un prodotto in qualche modo simile alla *telenovela*. Era girato con le telecamere in tempi rapidi con relativi svantaggi, come l'eccesso di interni (molto "teatrali"), fotografia mediocre, e montaggio (in diretta) con poca vita. Comunque la RAI, influenzata dalla qualità del sistema cinema, ha via via optato per i prodotti che vanno sotto il nome di "Fiction" girati con il sistema cinematografico che, grazie al montaggio, permette di rapidizzare il racconto e l'utilizzo di ambienti dal vero, esterni, etc. In sostanza, il gusto per il cinema ha contribuito a qualificare il prodotto tipico della TV e cioè la *fiction*. Penso che in USA sia accaduto altrettanto ma con una differenza: il cinema statunitense è oggi sempre più simile alla *fiction* sia per contenuti che per linguaggio, poiché si è radicalizzata la specializzazione in "generi" (d'azione, *thriller*, poliziesco, *horror*, processuale, ospedaliero, etc.). In Europa invece il cinema è ancora considerato il laboratorio per la creazione di qualcosa di diverso, capace di discontinuità con l'esistente e in ogni caso come ricerca di un prototipo narrativo-emotivo.

MARRONE: Quanto tu dici esalta il ruolo del cinema nell'ambito del prodotto televisivo, ma anche discopre la minaccia di una omogeneità sostanziale del medesimo. Si è scritto che la tendenza di divulgazione di massa proposta dai dirigenti TV ha di fatto colmato uno spazio lasciato vuoto dalla programmazione cinematografica, favorendo il coinvolgimento di nuovi registi. Sei d'accordo?
CAVANI: Il fatto che dagli anni Ottanta in Europa i film distribuiti nelle sale (e poi anche in TV) siano statunitensi all'80/85 percento ha determinato la crisi che sappiamo. Di conseguenza, qualcuno che lavorava per il cinema è passato a lavorare per la TV. Non è stato però un fenomeno di grande portata, almeno fino a due anni fa, perché anche la *fiction* trasmessa in TV era in prevalenza comprata fuori e doppiata. Lo scarso investimento sui film nazionali (un po' di denaro RAI e un po' di contributo statale) ha permesso, è vero, la nascita di qualche opera prima e rivelato qualche nuovo potenziale talento, ma ha penalizzato nell'insieme il

marchio italiano perché ha reso pressoché impossibile la nascita di film più ambiziosi e più competitivi. La cinematografia italiana, infatti, ha avuto generalmente una scarsa distribuzione in sala. La stessa RAI ha programmato spesso i suoi prodotti in ora tarda, o non li ha programmati affatto.

MARRONE: Come vedi il connubio tra cinema e televisione per quel che riguarda il film d'autore che da anni coinvolge alcuni dei maggiori nomi del nostro cinema con la RAI o la Fininvest? Se è vero che questa collaborazione ha promosso una politica di produzione di qualità per l'autore, ha mantenuto, comunque, le sue stesse premesse sul primato del mercato e sull'indice d'ascolto.
CAVANI: È un connubio che andrebbe ampliato se si vuole che diventi la strada per la ripresa del cinema europeo. Ho sempre pensato che il *core-business* di un'azienda audiovisiva, come la Radiotelevisione italiana, sia produrre film e telefilm. Se invece si limita a comprare diritti, allora basta un'agenzia, un'azienda è di troppo. Quando ero nel CDA (Comitato di Amministrazione) ho sostenuto, invano, l'urgenza di sviluppare l'impegno produttivo attraverso la coproduzione con altri *network* europei e connessioni con distributori per la sala. Per un'economia normale di prodotto cinematografico occorre pianificare per intero il sistema distributivo con le necessarie sinergie. Senza di ciò la RAI continuerà ancora a sostenere qualche film l'anno per necessità d'immagine.

Mediaset, viceversa, in questi ultimi due anni ha centrato meglio l'obiettivo e cerca un equilibrio tra produzione e acquisto di prodotti, grazie anche al fatto di possedere il circuito di sale. La RAI purtroppo non ha conseguito nel tempo la coscienza della propria vocazione di azienda di prodotto audiovisivo e di conseguenza non ha maturato competenza del mercato. Il mercato non è nemico degli autori. A tardare, o ad insabbiare, i progetti di Fellini o di altri bravissimi registi non è stata un'indagine di mercato ma l'incompetenza e l'inadeguatezza nei confronti del mercato. Anche un film "difficile" (d'autore) ha il suo mercato se si pensa in termini di mercato europeo. L'ultimo film di Bertolucci, *L'assedio* (molto bello e che funziona nelle sale anche se nato come TV-*movie*), porta utili a Mediaset che lo ha accolto dopo che la RAI lo ha snobbato.

MARRONE: Le statistiche ci dicono che la programmazione televisiva registra in Italia le punte di maggior incasso per un film (rispetto alla sala o all'*home-video*). Ci dicono anche che il numero dei film italiani prodotti nella prima metà degli anni Novanta è diminuito drasticamente, e che la coproduzione televisiva è il fattore determinante per l'organizzazione reale di un progetto. Puoi commentare su questo?
CAVANI: Negli ultimi anni le cose sono un poco cambiate. La crisi delle sale (da tredicimila erano diminuite a duemila), per fortuna, sta finendo. Infatti, stanno riaprendo molte sale e soprattutto le multisale vanno molto bene. Continua, viceversa, la crisi nella programmazione di film nazionali ed europei sia in sala che in TV. L'industria cinematografica nazionale è stata impoverita a partire dagli anni

Ottanta dalla programmazione di film nelle TV. La TV di Stato poi, anziché mettersi in una posizione di controtendenza con una politica economica corretta (come ha fatto per esempio la BBC), si è appiattita su piani di investimento riduttivi, attuando soltanto qualche iniziativa d'immagine. La RAI d'altronde ha rispecchiato finora la visione della politica economica del Paese, che era per gran parte una politica economica di Stato più che di mercato.

MARRONE: Negli ultimi cinque anni, la RAI ha contribuito alla realizzazione di film d'interesse offrendo a registi esordienti, e anche ai maestri, di partecipare a un progetto di innovazione, dopo la crisi della nostra cinematografia di cui si parlava prima. Come funzionario, quali programmi ti eri prefissa?
CAVANI: Non essendosi procurata connessioni con la distribuzione in sala e con altri *network* europei (come Mediaset e Cecchi Gori), la RAI finisce per sostenere qualche progetto che nasce economicamente svantaggiato e troppo spesso destinato al magazzino, o addirittura neanche trasmesso dalla stessa RAI. Favorire progetti sperimentali per scoprire talenti è giusta cosa, ma è anche giusta cosa una pianificazione economica per stimolare progetti ambiziosi in grado di essere competitivi.

MARRONE: L'arrivo del cinema in televisione ha ridimensionato i caratteri storici della sala cinematografica come il *locus* privilegiato della visione. Dalla metà degli anni Settanta, dopo la riforma della RAI, aumentano i film messi in onda dalla TV di Stato (aumentano anche i telefilm). Il nuovo destinatario del programmatore televisivo diventa uno spettatore aperto a esperienze diverse. Non è più il vorace consumatore di retrospettive di grandi maestri, a cui dover sopperire intense esperienze estetiche, cioè lo spettatore ideale da cineclub. La televisione e il mercato dell'*home-video* hanno alterato la topologia della visione?
CAVANI: La topologia della visione di un film è certamente mutata. Oggi la funzione di cineclub la fanno soprattutto alcuni canali TV. Tuttavia, l'aumento di pubblico in sala di questi anni mi fa pensare che il luogo privilegiato resti ancora la sala. Soprattutto per film con molti effetti speciali (sul piccolo schermo l'effetto perde di effetto). La stessa cosa vale per i film concentrati sull'effetto "paura", l'emozione che la gente ama provare insieme alla gente. In ogni caso, è sempre la sala a dare l'*imprimatur* del successo visibile, che poi ricade anche sul consumo *home* e TV. Per il fenomeno del "cult," la cosa è diversa. Esso, infatti, si alimenta molto con l'*home video*. Il cinema ha due valenze di contatto col pubblico che corrispondono a due bisogni fondamentali delle persone: il bisogno di spettacolo collettivo che dai teatri greci e romani arriva alle sale e il bisogno di racconto intimo che dal racconto orale arriva al libro e poi all'*home video*. Ho scoperto che molta gente che non legge libri noleggia però qualche cassetta di film d'autore. Per molti (anche per me) l'*home video* ha il pregio di farti "rivedere" un film già visto in sala. Ho sempre pensato che un film lo si *vede* bene soltanto *rivedendolo*.

MARRONE: Negli ultimi anni si è manifestata una tendenza secondo cui l'economia cinematografica è sempre più alle dirette dipendenze del medium televisivo. I film sono prodotti e consumati dalle reti pubbliche e private. Sarà la TV a garantire la sopravvivenza del cinema italiano? Stiamo avviandoci verso una inevitabile integrazione tra il grande e il piccolo schermo?

CAVANI: Ne dubito molto. Soltanto un *network* connesso ad altri *network* e alla distribuzione in sala può consentire investimenti in grado di dare competitività ai film italiani. La competizione è indispensabile, e non ha mai impedito il fiorire di tanti film indipendenti dai sistemi che il mercato di volta in volta pianifica. I film del neorealismo, di Fellini, Antonioni, Visconti, etc. fiorirono in epoca di mercato. Purtroppo in Europa (se si esclude un po' la Gran Bretagna) il mercato cinematografico è debolissimo. Il mercato si fonda sullo scambio di prodotti e nel cinema lo scambio quasi non esiste. Nel 1997-98 ho fatto parte della Commissione Europea (sette rappresentanti per sette Paesi) incaricata di esprimere una politica economica per lo sviluppo dell'industria audiovisiva nei paesi dell'Unione Europea. Le nostre considerazioni sono arrivate sul tavolo dei responsabili del settore dei vari paesi dell'UE. Il punto è che all'economia comune europea della quale tanto si parla sarebbe indispensabile una politica comune europea che per ora non c'è. Siamo pieni di cantori del libero mercato e io stessa ci credo, ma do alla parola "mercato" il suo significato reale che è quello di scambio di prodotti e di idee, libero, certo, ma scambio. Non possono esserci Paesi che producono cinema e Paesi che si limitano a comprare cinema. I film non sono un bene come le banane che hanno bisogno del clima adeguato ed è normale che ci siano paesi esportatori e paesi consumatori. I film sono il prodotto dell'intelligenza e dell'industria. Occorre perciò trovare punti di equilibrio per garantire il mercato e cioè lo scambio. L'industria del *software* è una delle più strategiche da qui al futuro e non averne coscienza, non predisporsi a farne parte significa essere ciechi o matti da legare. La sopravvivenza del cinema italiano (di quello francese o tedesco, etc.) dipende dalla capacità di realizzare una politica economica europea per l'industria audiovisiva.

Princeton University

Lorenzo Codelli

La *Factory* di Pupi Avati[1]

Nonostante la latitanza congenita di solidi modelli imprenditoriali di stampo "colonizzatore", non si può dire che in Italia, negli ultimi venticinque anni di tracollo del mercato cinematografico, e di annichilente duopolio televisivo, vi siano stati molti produttori illuminati che possano vantarsi di aver invece optato per una netta linea di continuità — contrapposta all'abulico sopravvivere alla giornata. Rarissimi, inoltre, da sempre direi, sono stati i casi di registi che abbiano assunto in proprio l'onere, e il rischio, di una propria impresa *ad hoc*. Alcuni hanno accettato di farlo temporaneamente, per una certa cooperativa politica, per un film singolo in cui credevano ciecamente, o in quei momenti di euforia, bancariamente iperottimistica che costellarono l'era della ricostruzione e quella del *boom* (a fini di maggior lucro magari, anziché di maggiore libertà espressiva). Fa eccezione alla regola, dal 1987, lo sforzo d'indipendenza feroce della Sacher Film di Nanni Moretti, nonché la bottega artigiana di Pupi e Antonio Avati, giunta al suo secondo stadio associativo e al terzo decennio creativo. Due minuscole "scuole" o *factories*, imparagonabili però tra loro quanto a ritmo, tenuta e interne disavventure.

Osserviamo una tabella di cifre arrotondate, che illustrano il cammino della società Due A Film s.r.l., fondata da due delle tre costole della A.M.A. (Avati-Minervini-Avati) Film nel 1984, tesaurizzando coscientemente quell'eccezionale volontà di riuscita ad ogni costo del gruppuscolo di cineasti in erba rappresentati nell'autobiografico *Cinema!!!* (1979).[2]

[1] L'articolo è una versione riveduta e aggiornata de "La fraterna 'fattoria'" in *Storie di famiglia: il cinema di Pupi Avati*, ed. Giovanna Grignaffini (Pescara: Umberto Sala Editore, 1993): 27-29.

[2] Tutti i film e/o telefilm della Due A sono diretti da Pupi Avati, tranne i seguenti: *Una domenica sì* di Cesare Bastelli; *Sposi*, codiretto in gruppo, senza firmare i rispettivi episodi, da Pupi e Antonio Avati, Cesare Bastelli, Felice Farina, Luciano Manuzzi; *Dove comincia la notte* e *La stanza accanto* di Maurizio Zaccaro; *Io e il re* di Lucio Gaudino; *Il sindaco* di Ugo Fabrizio Giordani; *Ti amo Maria* di Carlo Delle Piane; *Il giorno più lungo* di Roberto Riviello; *La prima volta* di Massimo Martella.

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

	Costo di produzione	Incasso lordo
1984: *Noi Tre*	330.000.000	405.000.000
1984: *Impiegati*	665.000.000	1.110.000.000
1985: *Festa di laurea*	820.000.000	1.470.000.000
1986: *Una domenica sì*	565.000.000	75.000.000
1986: *Regalo di Natale*	810.000.000	2.450.000.000
1987: *Ultimo minuto*	1.600.000.000	1.135.000.000
1987: *Sposi*	745.000.000	240.000.000
1989: *Storia di ragazzi e di ragazze*	1.715.000.000	3.200.000.000
1990: *Dove comincia la notte*	1.000.000.000	2.500.000.000
1990: *Bix*	3.500.000.000	2.000.000.000
1992: *Fratelli e sorelle*	1.500.000.000	3.000.000.000
1993: *Magnificat*	1.000.000.000	2.000.000.000
1993: *L'amico d'infanzia*	2.300.000.000	1.500.000.000
1993: *La stanza accanto*	1.000.000.000	270.000.000
1994: *Dichiarazioni d'amore*	1.000.000.000	2.100.000.000
1995: *Io e il re*	1.300.000.000	200.000.000
1995: *L'arcano incantatore*	1.000.000.000	3.100.000.000
1996: *Il sindaco*	3.000.000.000	1.000.000.000
1996: *Festival*	1.200.000.000	700.000.000
1996: *Ti amo Maria*	1.000.000.000	80.000.000
1997: *Il testimone dello sposo*	3.200.000.000	7.500.000.000
1997: *Il giorno più lungo* (non ancora distribuito)		
1998: *La prima volta* (appena uscito)		

La produzione, come si vede, funziona a ciclo continuo. Garantita da piani finanziari annuali basati, da un lato, sui bassi costi, dall'altro sul reinvestimento immediato dei profitti, o molto spesso persino dei fondi non utilizzati per un film costato meno del previsto. La Rai, partner di fiducia dal 1984 fino a *Bix* incluso, copre in media il 20% del *budget*, mentre la Sacis, per i diritti di vendita all'estero, immette un'altra quota più o meno fissa. L'accordo finanziario stabilito con la Filmauro, produttrice e distributrice, dal 1991 in poi, prevede a sua volta un investimento in liquidi da parte della ditta di Aurelio De Laurentiis, che copre circa il 50% dei *budget*, eliminando quindi gli interventi necessari in passato da parte delle banche che anticipavano i contributi stanziati sulla carta dagli enti pubblici.

Un capitolo tutto ancora da studiare sarebbe quello della diversificazione delle attività aziendali, giacché la Due A si impegna parallelamente anche in *show*, documentari e serie TV, per Rai e per Telemontecarlo.

Pur ritrovando di film in film molti degli stessi collaboratori — musicista, direttore della fotografia, montatore, scenografo, interpreti — la Due A non ha nessuno di loro sotto contratto in permanenza. Dei quattro o cinque impiegati stabili, uno agisce anche come direttore di produzione durante le riprese, mentre gli

altri svolgono compiti diversi a seconda delle fasi del ciclo.

La dinamo però più caratteristica, più imprescindibile direi, di questa "topolino" in moto perpetuo, sta nella concezione dei soggetti e delle sceneggiature come altrettante scommesse per prefigurare già in quella fase le risorse innovative da impiegare.

La ricostruzione settecentesca di *Noi tre*, ad esempio, tanto accurata quanto antiformaniana, espressa cioè tramite squarci essenziali, illuminazioni impressioniste entro ambienti naturali. Il film ottiene solo un successo di stima in Italia, ma verrà assai bene accolto all'estero — un fatto che ad altri produttori avrebbe potuto montare la testa. La piccola folla di giovani attori e attrici alle prime armi lanciati in *Impiegati*, in netto contrasto visivo, fin dal programmatico manifesto pubblicitario, col vuoto delle idee e degli spazi fisici retrostanti. Il film incassa quasi il doppio del costo, attirando, come ci si proponeva, un pubblico in buona parte speculare rispetto al *milieu* dei protagonisti. *Festa di laurea*, pur fondendo l'impianto corale con la minimalista ricostruzione d'epoca, rilancia il carisma ben riconoscibile di Carlo Delle Piane, maschera avatiana per eccellenza. Nuovamente il titolo sintomatico fa da esca per un'ampia fascia generazionale. Il grande successo di *Regalo di Natale* non avrebbe potuto essere invece pianificato, visto che la popolarità di Diego Abatantuono era allora quasi scomparsa, e che la commedia cinica in chiave *kammerspiel* non includeva facili agganci. Un pubblico più vasto di quello giovanil-d'essai abituale, scopre Avati con questo film. Nonostante la presenza di Ugo Tognazzi, in fase purtroppo calante, il fenomeno però non si ripete con *Ultimo minuto* — nelle intenzioni un tentativo paragiornalistico di smascheramento della corruzione nel calcio, ipoteticamente aggregante per grosse masse di tifosi. Girato in una settimana d'agosto, in collettivo, con cinque mini*troupes* contemporaneamente, senza appoggio Rai, *Sposi* incassa pochissimo, a causa della limitata distribuzione. In realtà, per lo spasso che ha procurato ai partecipanti, suona come un'esperienza-limite che tutti loro vorrebbeo ripetere in futuro. La moltiplicazione dei membri del *cast*, l'utilizzazione di un inusuale bianco e nero, l'intercalarsi di tante vicende individuali senza una vera trama portante, fa di *Storia di ragazzi e di ragazze* certamente un *Nashville* a misura di Avati.

Fra l'altro, s'impone un paragone a distanza con il breve decennio esplosivo, tra il 1972 e il 1981, della Lion's Gate Film di Robert Altman; uno studio *off Hollywood* gestito su base famigliare attorno alle attività di un *director-producer* in vena di ricercare formule produttive e narrative nuove, reinvestendo continuativamente capitali, e *know-how*, in progetti propri o di suoi seguaci. Ma gli Avati non si sono mai spinti, per loro fortuna, fino ad impadronirsi di teatri di posa e di laboratori d'incisione dai costi fissi insostenibili al momento delle vacche magre.

Nel 1990 comincia un micro-sdoppiamento della Due A, la quale fissa una sua sede a Davenport, nell'Iowa, col sostegno entusiatico dell'Iowa Film Office. L'intento iniziale è limitato alla versione cinematografica della biografia del

celebre jazzista Bix Beiderbecke, nativo del posto, sfruttando il più grosso *budget* finora coagulato. Ma per verificare la fattibilità del progetto, e per sondare la rispondenza delle inesperte forze in campo, gli Avati vi pianificano alcuni mesi prima un altro film, anch'esso con giovani interpreti e maestranze americane, ma dal costo assai più basso: *Dove comincia la notte*, un *horror* intimista non troppo dissimile da quelli realizzati un tempo con la A.M.A. Film. Paradossalmente, il filmettino diretto dall'esordiente Maurizio Zaccaro supera al botteghino l'ambizioso *Bix*.

Come il pubblico degli stadi non era stato stimolato a sufficienza dal film a loro rivolto, così pare che quello pur vasto dei jazzofili non sia ora accorso sulla parola. Il problema sta, forse, nella camaleonticità stessa del "marchio di fabbrica" Avati: quando ogni film è così diverso dai precedenti, le aspettative, anziché aumentare, si flettono frustrate. Un fenomeno di assuefazione del gusto che del resto ha indotto autori e produttori di fama a riproporre se stessi in variazioni identiche. Non gli Avati. Cocciuti, quanto, estremamente divertiti, deviano volentieri dagli itinerari prefissati. Lo testimoniano vari progetti cestinati in avanzata fase di preproduzione, perchè *déjà-vus* al momento di realizzarli.

Per chi non abbia mai avuto la *chance* di visitare un loro *set* (*tour* da consigliare agli allievi delle scuole di cinema, e di amministrazione) si possono sbirciare alcuni loro metodi di lavorazione "porta a porta" nell'autoironico prologo centrato sulla *troupe* televisiva che opera in *Fratelli e sorelle*. Un film che tornano a girare nella provincia americana, per l'economicità, la praticità, la *friendliness*, e la piacevole consuetudine ormai. Affrontandovi un tema intimo come il loro contrasto adolescenziale, trasposto in un contesto da "aiutami a sognare" rispetto a quell'epoca lontana. Perpetui immigrati sulle rive del Tevere, si muovono invece del tutto a loro agio nelle zone vergini del Delta padano, così come in quelle del Mississipi.

Negli anni Novanta i fratelli Avati hanno consolidato il loro sodalizio produttivo da un lato con la Rai — i cui alti e bassi nei riguardi dell'industria cinematografica dipendono strettamente dagli umori dei diversi governi in carica — dall'altro con il potente produttore/distributore, e proprietario di una catena di sale in continua crescita, Aurelio De Laurentiis e con la sua ditta Filmauro. Su questo loro rapporto con De Laurentiis desidero rinviare alla mia monografia *Festival* (Venezia: Marsilio Editori, 1996) interamente dedicata alla genesi e al *making of* il loro film omonimo.

Alle cifre degli incassi lordi indicate nella tabella generale andrebbero aggiunte naturalmente le cifre, difficilmente calcolabili, che rappresentano i proventi derivati dalla vendite internazionali alle tv pubbliche, alle *pay-tv*, al mercato *homevideo*, ecc. Si consideri ad esempio che *Il testimone dello sposo*, dalle sole vendite televisive italiane ha reso oltre 4 miliardi e mezzo lordi, mentre *L'arcano incantatore*, ne ha resi circa 2 miliardi lordi. *Il testimone dello sposo* inoltre ha avuto una grossa promozione sul mercato statunitense, anche in vista di una candidatura agli Oscar (poi purtroppo non ottenuta per le beghe italiane), ed

era stato venduto all'Universal per circa 3 milioni di dollari.

Dal 1997 in poi Pupi e Antonio Avati hanno dedicato molto tempo e idee a fondare *ex novo* una nuova televisione privata, la Sat 2000, con sede a Roma, sostenuta dai fondi della Conferenza episcopale italiana. Si tratta di un piccolo *network* non esclusivamente "religioso," bensì basato su trasmissioni culturali, di intrattenimento e di attualità con forti agganci alle problematiche della Chiesa cattolica.

Il decennio in corso sotto il profilo strettamente commerciale, ha visto forse un numero maggiore di insuccessi che di successi. Ma il sistema dei "vasi comunicanti," per cui un forte incasso permette di saldare il conto di alcuni disastri, e di tirare comunque avanti, ha continuato ad essere la regola di vita della "Avati *Factory*." Per non parlare della loro continua, feroce, grintosa *indipendenza* sulla scelta dei soggetti da affrontare, senza alcuna "formula facile," come *L'arcano incantatore*, il migliore esempio di rilancio dei temi fantastici realizzato senza lontanamente immaginare che avrebbe potuto incontrare un così vasto pubblico. Eppure quel pubblico si è materializzato, "incantato" letteralmente dai misteri inspiegabili abbordati alla Val Lewton.

Alcuni critici hanno stupidamente rimproverato a Pupi Avati il finale troppo "dolce" de *Il testimone dello sposo*. Non è stato certo questo fattore — a mio avviso strutturalmente necessario, oltre che liricamente stupendo — ad attirare un vasto pubblico. È stata la ricostruzione rigorosa, personalissima, minuziosa, di un particolare momento della storia e dei costumi nazionali, ormai dimenticati. La folla di caratteristi poco noti ha esercitato un richiamo direi anche maggiore rispetto a quello del "divo" Diego Abatantuono.[3]

Mentre scrivo, nel giugno 1999, i fratelli Avati stanno imbarcandosi in due opere firmate da Pupi, e da girare *back to back* in Umbria, tra fine giugno e il gennaio prossimo, stavolta senza l'abituale supporto della Filmauro. Il primo è un film "segreto", a basso costo, dedicato alla, e imperniato sulla loro amatissima madre, che era scomparsa nell'inverno scorso. Il secondo è una coproduzione internazionale ad alto costo, probabilmente il più alto di tutte le loro produzioni, sulle imprese storiche dei Crociati del Medioevo. Auguri!

Trieste

[3] Sul rapporto filiale tra Abatantuono e Pupi Avati, si vedano vari capitoli dell'eccellente autobiografia pubblicata dall'attore nel 1997, *Eccezzziunale veramente* (Milano: Zelig Editore).

Mario Sesti

Fuori dal mondo:
Identità, figure e strategia del cinema italiano di oggi

Prima di offrire il mio contributo a questo numero monografico sul cinema italiano, in cui mi si chiede una riflessione finale a completamento dell'intera articolazione dei contributi che lo costituiscono, chiarirò il mio punto di vista e le ragioni della composizione di questo testo.

Sono nella posizione molto particolare di avere scritto due libri su un cinema sul quale non esisteva niente di monografico o comunque di altrettanto impegnativo sul piano critico, indipendentemente da quale valore si attribuisca ad essi, come prova il fatto che siano stati adottati da tutte le principali cattedre di storia del cinema in Italia come testi di riferimento per ricerche, tesi e orientamenti storici e saggistici sull'argomento: *Nuovo Cinema Italiano: gli autori, i film, le idee*, 1994 e *La "scuola" italiana: storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*, 1996. In questi libri sostengo, sostanzialmente, che questo cinema ha identità e forma che i suoi osservatori (dal pubblico alla critica) hanno spesso mancato di avvistare o interpretare, che esso si è trovato a lavorare in circostanze così avverse e ostili che tutte le volte che è riuscito a superarle arrivando a elaborare uno stile, a edificare l'originalità di un punto di vista o di un immaginario, lo ha fatto con un'intelligenza animale e una caparbietà istintiva, malgrado le istituzioni del mercato, quelle dello Stato, quelle della critica e della cultura cinematografica.

È spesso l'esatto contrario di quanto sostengono, non solo le istituzioni del mercato (o quelle dello Stato, intrecciate: vedi le interrogazioni parlamentari dell'Onorevole Tremonti), ma anche la critica, gli autori delle altre generazioni, addirittura gli autori fra di loro.

Ciò non deve stupire. Questo cinema parla un linguaggio molto diverso da quello in cui i suoi critici si esprimono.

Si può parlare del proprio mondo senza ricorrere alla celebrazione di quella soggettività che ha irradiato l'esperienza estetica della modernità e ha marcato a fuoco le stagioni di innovazione del cinema contemporaneo, da "Rossellini a Pasolini", come direbbe il miglior critico francese degli ultimi anni, Serge Daney? Si può edificare un nuovo immaginario senza passare a fuoco il linguaggio nel quale si esprimeva il vecchio? E si può raccontare una storia e comunicare con un pubblico anche a costo di accettare il minimo comune denominatore necessario a farlo?

Da questo punto di vista, parlare del cinema italiano contemporaneo, e di più

Annali d'Italianistica 17 (1999). Edited by Gaetana Marrone.

di un decennio di anni alle sue spalle, significa anche avere a che fare con l'esperienza anomala di un cinema che rinuncia alle cicatrici tradizionali dello stile perchè nell'assetto della globalizzazione dei *mass media* le condizioni per accedere ad un testo (il cinema come messaggio) o ad un pubblico (il cinema come mercato), condizioni *senza le quali il cinema, semplicemente, non c'è più,* sono altre: la presenza extra-linguistica di un corpo, ad esempio, come unica, effettiva, garanzia d'unità narrativa e linguistica del film. Come mai tutto il cinema italiano contemporaneo, sia d'autore che commerciale, è ridondante di corpi d'autore-attore: da Moretti a Benigni, da Verdone a Pieraccioni, a tutti i più recenti successi di un genere a messa in scena zero come il cabaret filmato di Vincenzo Salemme, Giorgio Panariello, Massimo Ceccherini?. Non sarà che figure come lo stile, la ricerca tematica, l'immaginario, debbano essere indagati con strumenti diversi e ricercati con più curiosità e tenacia? Insomma, la critica dovrebbe accettare il rischio di trasformarsi, come ha fatto questo cinema. Altrimenti, rischia di non *leggere* più niente. Il caso più emblematico e illuminante: come spiegare altrimenti un film come *La vita è bella*, con un corpo protagonista all'altezza dei più grandi comici del passato, da Chaplin a Tati, e un corpo di messa in scena così labile da ricordare quello dei fratelli Vanzina di *A spasso nel tempo* (stessa fotografia senza qualità, stessa genericità scenografica, stessi nazisti da caricatura), un film dall'idea narrativa così originale da poter essere un romanzo di Calvino o Günther Grass e una messa in scena così indeteminata da ricordare assai da vicino la *fiction* televisiva? Eppure è *il* testo fondamentale per capire il cinema italiano di oggi, non solo perchè è il suo film di maggior successo, ma anche perchè è la migliore esemplificazione del suo *stile* (ovvero quella apparente mancanza di stile che ha irritato critici notevoli come David Thomson, o registi come Spielberg che, sull'olocausto, con *Schindler's List*, aveva definito uno stile di sguardo, di messa in scena, di rappresentazione, ancor prima che una storia). La strategia di questo cinema si può enunciare in questo modo: comunicare è più importante che esprimersi; nulla è proibito se serve a tenere insieme le immagini di un film sottraendole allo *zapping* entrato a far parte dell'antropologia e dell'assetto mentale dello spettatore; il cinema, è questa la sua forza, può raccontare ciò che *non si può dire* e non viene detto nel volume di fuoco che la pressione mediatica ci scarica addosso quotidianamente. Può parlare del mondo standone fuori. Come? È ciò che cercheremo di descrivere.

Si è spesso detto, ad esempio, che questo cinema non ama rischiare sul piano linguistico, su quello più generalmente espressivo, su quello tematico. Rileggendolo in trasparenza, *sovrapponendolo* al contesto italiano, si potrebbe, con la temerarietà che a volte giova al gesto critico, sostenere quasi il contrario. Le volte che il cinema italiano recente è sfuggito al cono buio che lo circonda lo ha fatto con uno spettacolare anacronismo. Qualche sommario esempio pescato dalle stagioni meno recenti. Sulle metastasi di una classe politica corrotta e in via di autodistruzione (*Il portaborse*, 1990, di Daniele Luchetti), sugli operai (*La bella vita*, 1994, di Paolo Virzì; *Padre e figlio*, 1994, di Pasquale Pozzessere), su cui

esisteva una sorta di interdetto mediatico (un soggetto troppo doloroso e perdente da rievocare per chiunque) esistono forse anche libri di una certa importanza che possano essere coetanei di questi film, non grandi inchieste televisive o giornalistiche che arrivino dove arriva questo cinema con la stessa capacità di ascolto e narrazione. Esiste un soggetto più flagrantemente retrò della esplorazione del dolore e della abissale normalità della malattia mentale, tipico dell'immaginario, e dell'impegno politico e intellettuale, di un paio di decenni fa? Due film, *Il grande cocomero* (1993) di Francesca Archibugi e *Senza pelle* (1994) di Alessandro D'Alatri, lo affrontano senza attenuanti. È lo stesso, incomprensibile e nobile anacronismo che ha conferito a *La vita è bella* la forza che gli ha consentito di conquistare il massimo di evidenza nei mercati di tutto il mondo: in una delle fasi di massimo revisionismo internazionale dal secondo dopoguerra ad oggi, di involontaria o premeditata rimozione della tragedia che secondo Adorno costituisce, ci piaccia o meno, la nostra identità moderna, l'olocausto, Benigni è riuscito a imporre alle istituzioni del cinema e al pubblico, la *fabula* più difficile da raccontare, quella più "fuori dal mondo".

Cercherò di argomentare ancor meglio questa tesi esaminando un pò più da vicino alcuni film italiani usciti nelle ultime tre stagioni.

Ci sono tre film italiani prodotti tra il 1995 e il 1996, *La seconda volta* di Mimmo Calopresti *Compagna di viaggio* di Peter Del Monte, *Ferie d'agosto* di Paolo Virzì, che possiedono uno sguardo sull'esistente la cui audacia non è sostenuta dalle innovazioni di linguaggio o dalla "euforia testuale" (per citare Barthes) che la critica, dopo le stagioni della *nouvelle vague*, ha sancito appartenere alla manifestazione del talento del cinema. Eppure sono film che somigliano misteriosamente, e impeccabilmente, a quel nodo di cupo inappagamento, di sorda e dolorosa resistenza delle cose, di infelicità senza desideri che riflette le grandi profondità della società italiana. Sono film molto diversi tra loro: il primo racconta la storia di una terrorista che sconta la pena carceraria in semilibertà, seguìta e avvicinata da una persona che a suo tempo fu vittima di un attentato di cui la donna fu responsabile; il secondo della relazione casuale e imprevedibile che si instaura tra un'adolescente nevrotica e randagia ed un anziano smemorato e psicolabile; il terzo del conflitto eroicomico che ha luogo in una località estiva tra due gruppi di connazionali in vacanza di opposta estrazione, ideologia e cultura. Sono tre film molto diversi, eppure parlano della stessa cosa. Di ciò che Rossana Rossanda, nel migliore articolo apparso sulla *Seconda volta* ("Parlarsi") sul "Manifesto", definisce con tre negazioni: "non capirsi", "non parlarsi", "non poter parlare". Queste tre negazioni descrivono con essenzialità simbolica e drammaturgica sia il rapporto che lega il professore vittima del terrorismo e la sua carnefice d'allora, sia le due comunità di villeggianti protagoniste del film di Virzì, sia la relazione tenace e inconfessabile che matura tra l'anziano professore e la giovane Cora in *Compagna di viaggio*. In tutti e tre i film si rappresenta la *non comunicazione* come scena e idea su cui lo sguardo regola il proprio fuoco. Sarebbe facile sociologicamente argomentare la

nevralgicità di un tale oggetto in un paese, e in un'epoca, in cui l'ideologia, la tecnologia e la cultura della comunicazione hanno processato egemonicamente conflitti sociali, politici, economici, ma anche i principali modelli della rappresentazione della propria identità psichica e sociale, delle proprie fantasie e del proprio vissuto. Sarebbe ancor più facile, utilizzando alcuni modelli teorici che appartengono al bagaglio migliore della cultura europea degli anni settanta (penso ad esempio all'analisi dei modelli epistemologici di ogni società ed epoca che è al centro del pensiero di Foucault) identificare questa attenzione come rivelazione di un interdetto, come se raccontare dell'impossibilità di riuscire a comunicare fosse una sorta di piccola o grande oscenità, di cui le forme del sapere in cui siamo immersi non contemplano, o escludono implicitamente, la rappresentazione, e che questo cinema invece mette in luce.

Nel film di Del Monte c'è una giovane senza futuro e un anziano senza passato che deambulano sullo sfondo di un paese sconfinato e indifferente, misterioso e sordo, bellissimo e ostile: i torrenti ombrosi, i piccoli scali ferroviari, i temporali, le selve, le torri. Ci si può trovare la fonte visiva del migliore immaginario della poesia italiana da Petrarca a Pasolini ma anche la cifra visiva tipica del modo in cui la poetica del cinema italiano del dopoguerra, da Germi a Visconti, da Rossellini a De Santis, ha usato per parlare al proprio paese del suo inviolabile pessimismo e del suo sconcertante paesaggio, di quella onnipresente e inspiegabile sensazione di sensualità e immodificabilità delle cose. C'è più verità nel cinema di *Ferie d'agosto*, nello sguardo con il quale disegna il neotribalismo spossato e defatigante che media ogni rappresentazione sovraindividuale di questo paese, indipendentemente dalla nostra volontà o dalla nostra identità (sia che siamo evasori fiscali o intellettuali reducisti di sinistra), che in tutte le statistiche su costumi, attitudini, tendenze o nell'eterno dibattito costituzionale e politico sul bipolarismo. La mia tesi, al contrario di quanto si sostiene anche in diversi contributi di questo volume, è che il cinema italiano è forse l'unico ad aver mantenuto la convinzione che essere l'alternativa all'esistente, stare fuori dal mondo, anche quando questo sembrerebbe significare precludersi ogni accesso al mercato, è un principio da perseguire a tratti con ottusità inconsapevole.

Ma proviamo a verificare ancor più persuasivamente tale tesi leggendo le ultime stagioni cinematografiche.

1997-1998. Appaiono tre film apparentemente privi di alcun legame che li possa tenere insieme: *Giro di lune tra terra e mare* di Giuseppe Gaudino, *Ovosodo* di Paolo Virzì, *Tano da morire* di Roberta Torre. Questi tre film, diversissimi, hanno invece qualcosa in comune. Indipendentemente dalle loro ambizioni stilistiche o commerciali, operano una secessione linguistica che è uno strappo più rude di quanto si possa sospettare nei confronti della lingua unica, d'eredità televisiva, che domina da anni la drammaturgia media del cinema italiano, dagli articoli 28 del passato alle produzioni commerciali e d'autore del presente. Il latino e il napoletano locale del film di Gaudino, il livornese sporco e antifiorentino di Virzì, il palermitano e il napoletano della Torre, non sono una decorazione dei loro

film ma un elemento di struttura che, peraltro, occupa un posto considerevole nel cinema di cui fanno uso, tanto nella sperimentazione *underground* del film di Gaudino che nel rifacimento della commedia all'italiana di Virzì che nel modello classico del *musical* della Torre. In tutti e tre i casi l'uso di una lingua non convenzionale, mentre *scrosta* l'effetto di riconoscimento medio della banalità del *mainstream* produttivo, sottopone il racconto a pressioni inedite.

In *Giro di lune*, ad esempio, dove si raccontano addirittura dai tempi dell'Impero Romano fino ad oggi le vicende alternate di diversi individui e famiglie che vivono sullo stesso territorio, la lingua verbale opera una sorta di riduzione archeologica, di trasformazione della parola in iscrizione, in reperto, in frammento sapienziale, enigmatico o lapidario che lavora sull'immagine con una rilevanza non dissimile da quella delle variazioni di luce, di scenografia, di passo. In *Tano da morire,* come in ogni *musical* che si rispetti, essa apre sulla scena senza preavviso incursioni surreali in cui è il *recitato*, la parola a condurre la narrazione concentrandola nei numeri musicali e liberando il montaggio dall'assillo di una linearità inevitabile. In *Ovosodo*, a differenza di quanto ritengono coloro che vi hanno intravisto la messa a punto di un modello commerciale che speravano defunto da anni (la commedia all'italiana), la voce fuori campo (continua, ossessiva, rischiosa quanto un uso illimitato di movimenti di macchina) sperimenta nella commedia un'aggressione romanzesca e narrativa che si concede ellissi impreviste, digressioni e commenti sulla propria materia come un narratore settecentesco in un diario di avventure. Era dai tempi di *Alfredo Alfredo*, forse, che una struttura del genere non veniva tentata con lo stesso rigore e ciò, nel paese che ha fatto dell'assenza di narrazione e scrittura del *Ciclone* uno dei maggiori incassi italiani di tutti i tempi, era sulla carta assai più coraggioso di quanto i suoi detrattori saranno mai disposti ad ammettere.

Tutti e tre i film, insomma, secondo *chance* cinematografiche e soggettive considerevolmente difformi, pongono al loro interno un problema di *racconto* e di *linguaggio* ancor prima che di espressione, un problema di alternativa allo stile di comunicazione del cinema come si è cristallizzato in Italia negli ultimi anni e senza apparenti vie di fuga. Tutti e tre i film, per certi versi, sembrano nascere dalla metabolizzazione di un problema (il problema del cinema italiano) più decisivo di qualsiasi altro: è possibile raccontare al cinema comunicando con un un vasto pubblico in maniera diversa da come si è fatto negli ultimi anni? Ancor più esplicitamente: esiste un'alternativa a quella riduzione dell'inquadratura alla *performance* di un corpo, a quella identificazione di uno sguardo di un film con la soggettività di un corpo-autore che da Benigni a Verdone, da Moretti a Pieraccioni è il modello egemone, dittatoriale, dell'intrattenimento cinematografico nelle sale italiane?

In tutti e tre i film è come se una lingua verbale finalmente nuova, che non si sa da dove viene e spesso cosa dice — una sorta di autentico straniamento dialettale — fosse usata per far scardinare e rimettere in circolo, ripulire e reinventare il flusso della comunicazione tra cinema e pubblico ridotto nelle ultime

stagioni ad una serie di opzioni tragicamente esigue. La Torre, con una mossa piuttosto geniale, ricorre alla canzone popolare napoletana (che chiunque abbia mai fatto il servizio militare in Italia sa quanto sia diffusa a sud di Napoli e nella Palermo proletaria), per codificare una rappresentazione inedita e oltraggiosa della mafia e dei suoi stereotipi (chi aveva mai visto dei mafiosi tratteggiati come caricature *gay*?): è ciò che consente al film di godere della contagiosa libertà da un mondo immerso nel culto della propria grettezza ma anche di ridisegnarne le forme della cronaca e della società come un artista pop, instaurando un gioco di proiezione e repulsione, riconoscimento sociale e investimento estetico assolutamente sconosciuti. È la prima vera alternativa al realismo meridionale del *crime movie* televisivo (*La piovra*) o dei film di Marco Risi (*Mery per sempre*, *Ragazzi fuori*), Aurelio Grimaldi (*La ribelle*, *Le buttane*) ma anche alla solennità della retorica antimafiosa di giornali e tv. In *Giro di lune*, che possiede la prima mezz'ora più misteriosa e affascinante di cui un film italiano sia stato capace da diverse stagioni a questa parte, il cinema si riappropria dell'*underground* finito da anni in ostaggio dei *videoclip* o dei *commercial*. Basta un attimo, un'immagine che vibra o si sfogli o sfarfalli, basta che il montaggio definisca una geometria non ovvia che improvvisamente ci ricordiamo che esiste il cinema, anzichè il contrario. È come se Gaudino immaginasse che i Lumière avrebbero *già* potuto essere con uno dei loro operatori nell'Impero Romano, presso Nerone, o Agrippina e che il desiderio di vedere tutto il film della storia di un luogo in un'accelerazione inarrestabile, è un'utopia iscritta nella natura stessa del cinema come meccanismo di riproduzione, prima di essere l'eccentricità di un *filmaker* erudito e testardo capace a tratti di riecheggiare Brakhage (il più lirico, il più grande *filmaker* del *New American Cinema*). Rifarsi all'*underground* oggi, del resto, non è meno audace che riprodurre lo stile della commedia di costume da Germi a Scola. *Ovosodo* è un film che ha segni di vita più di quanto abbia bisogno di dimostrarlo il suo stile, ma il modo in cui Virzì si serve della collisione di parole e immagini, l'energia con la quale incalza quest'ultime con un testo spiritoso e appassionato, l'*Italian style* inconfondibile della fusione di satira e pessimismo, dolcezza e cinismo, imperturbabilità da umorista e passione feroce del romanziere per un personaggio, non sono passati inosservati presso la critica straniera che, a differenza di quella italiana più tendenziosa, non aveva paura di farsi sorprendere a ridere disarmata del proprio dogmatismo.

E veniamo alla stagione da poco conclusa.

Se la qualità o il valore di una stagione di cinema si possono misurare sulla forza delle semplici idee che la siglano, quella in questione è per così dire aperta e racchiusa tra due notevoli soggetti: quello di Benigni, e quello del film di Tornatore, *La leggenda del pianista sull'oceano*: tratto dal monologo di Baricco, che il regista ha letteralmente reinventato in senso linguistico e immaginario al punto che il film dà l'impressione che il testo di partenza potesse essere stato scritto apposta per lo schermo — cosa che non è affatto nella realtà.

In *La vita è bella,* l'idea del giovane padre che mette in scena il *Lager* come

una festa per trasfigurarlo agli occhi del figlio, l'abbiamo già accennato, avrebbe potuto essere il soggetto di un racconto di Kafka o una metafora allucinatoria di Pirandello o Beckett. Ma che il bisogno e la bellezza di un'idea geniale siano allo stesso tempo qualcosa di più importante di un autore o di una visione, qualcosa da raccontare insieme alla storia che si racconta, lo ha perfettamente capito Tornatore che nel testo di Baricco ha innanzitutto isolato questo stesso mito (finchè hai una buona storia da raccontare e qualcuno cui raccontarla, non sei mai a corto di risorse). La questione, naturalmente, non riguarda solamente il cinema italiano. Gli anni settanta hanno visto le revisione dei generi e della loro forma tradizionale, gli anni ottanta la loro ricodificazione neoclassica e postmoderna, gli anni novanta finiscono col più disarmante e compilativo spirito di emulazione nei confronti di una concezione tradizionale del cinema che non ha più una cinefilia in grado di infiammarla e ravvivarla, né un pubblico che ne possa rimanere appagato. Del resto, tranne qualcuno, come Abel Ferrara e Lars Von Trier, in grado di usare il video per ristrutturare dall'interno la soggettività del narratore e la scena cinematografica, non c'è più nessuno che abbia il talento o lo spirito avanguardista di trarre inedite conseguenze dalle nuove tecnologie sul piano del linguaggio o della storia. Così come, al contrario di quanto sostenevano i sociologi e gli esperti della tecnologia degli anni sessanta, i computer non hanno aumentato le possibilità del nostro tempo libero ma hanno considerevolmente moltiplicato le possibilità delle nostre occupazioni di lavoro riducendo il tempo libero *reale* in spazi sempre più limitati; allo stesso modo, l'espansione, la globalizzazione, la diversificazione dei *mass media*, dalla televisione a *internet*, non ha aumentato le possibilità del gusto del pubblico, ma le ha considerevolmente ridotte agglutinandole intorno a poche alternative, oltre le quali, invitarlo al racconto di una storia, è un problema di drammatica soluzione. Non è proprio di questo che si tratta? I film di Benigni e Tornatore, ma anche di Michele Placido (*Del perduto amore*, 1998) o di Francesca Archibugi (*L'albero delle pere*, 1998), del notevole *Vite in sospeso*, 1998, di Marco Turco (scritto insieme a Doriana Leondeff) sono innanzitutto delle obiezioni a questa irrudicibile refrattarietà di gran parte del pubblico a scegliere un film in quanto, innanzitutto, si identifica con una storia. Impossibile trovare in queste tensioni che pure guidano sotterraneamente gli orientamenti di questo cinema, lo stesso codice estetico, produttivo, ideologico che identificava l'emergenza del nuovo nelle grandi stagioni della modernità del cinema (dal neorealismo fino al nuovo cinema tedesco): questo significa che la critica deve smettere di cercarle, solo perchè il cinema non gli si presenta più nelle forme che così tanto aveva amato in passato?

Nel cinema italiano di oggi, nelle sue concentrazioni di energia e intelligenza, c'è l'idea che non tutto sia stato raccontato, mentre a Hollywood si parla da più anni dall'altezza del cinismo opposto: poichè tutto è stato già raccontato, tanto vale continuare a raccontarlo. Ma, ancor di più, tale idea (o tale passione che nasce dall'inconfessabile privazione che ci riserva ciò che c'è già e che è già stato raccontato), scoperta la difficoltà di raccontare o catturare o gestire l'attenzione di

un pubblico nell'era dello *zapping* e di *internet*, sembra ritornare alla domanda più originaria: *cos'è una storia*? È qualcosa che ti salva dall'orrore della Storia (Benigni), che ti aiuta a fronteggiare e sopportare l'angoscia dell'infinità dell'immaginazione (Tornatore) o della adorabile volgarità della vita (come in *Gallo cedrone*, 1998, di Verdone), che ti protegge da ciò che può spezzare per sempre la tua infanzia (come nell'*Albero delle pere* dell'Archibugi), qualcosa di indispensabile, come quella dei miti delle tragedie antiche, per raccontare ciò che la cronaca non può più dire (come in *Teatro di guerra*, 1997, di Martone). In tutti questi film c'è un protagonista, un adulto o un bambino, un musicista o un regista, un uomo qualunque o un balordo o un genio, che ad un certo punto deve ricorrere alla finzione e raccontare una storia per riuscire ad affrontare, capire o risolvere la propria. È la scena più originaria e forse l'unico vero focolaio comune di questo qualcosa che si agita sotto la superficie del cinema italiano.

Ma a ulteriore rafforzamento, e provocazione, della nostra tesi, prenderemo in considerazione il finale di questa stagione, coinvolgendo anche, nell'analisi, il cinema americano: la cui egemonia sul mercato europeo è un fattore spesso più decisivo di quanto si voglia ammettere nell'analisi delle cinematografie nazionali. Ad una analisi non convenzionale, tale confronto ci permette di allargare ulteriormente la base tematica che abbiamo mappato. Partendo da *The Matrix*, tra i maggiori successi di cassetta sia in Italia che negli USA, e arrivando alla *Balia* di Marco Bellocchio, in concorso quest'anno al festival di Cannes, proviamo a tracciare l'ipotesi, tendenziosa, che questi film finiscano per porre, in modi assai diversi, un'identica domanda. Ovvero: è ineluttabile diventare *allevatori* della specie umana? Anzi: è questa la vita? A dispetto di una competizione impari e a dir poco impegnativa, sbandierata con foga e a tratti rabbia da politici, produttori, critici e autori, il cinema italiano e quello americano sembrano misteriosamente porre con penetrazione e intelligenza la stessa domanda nei migliori film delle due cinematografie apparsi a siglare il finale di stagione: *The Matrix* dei fratelli Wachowski, *Fuori dal mondo* di Giuseppe Piccioni, *La balia* di Marco Bellocchio, tratto da Pirandello. In tutti e tre questi film, così diversi per stile, *budget*, formazione e identità dei loro autori, questa domanda si libera da un racconto avvincente ed una messa in scena nitida e incisiva.

Le macchine di *The Matrix*, oscure padrone del mondo ridotto a una sterminata piantagione di feti che esse coltivano perchè ultime fonti di energia, ne sono una sconcertante allegoria. Ma lo stesso problema sembra agitarsi nel dilemma psicologico ed esistenziale di Fabrizio Bentivoglio, protagonista del film di Bellocchio, la cui vita è sconvolta dalla biologia e dal suo potere che assegna ad un corpo la possibilità di nutrire un neonato e ad un altro no. Sembriamo liberi, ma sia in *The Matrix* che nella *Balia*, si racconta la commovente avventura di chi si ribella al fatto di sapere che il nostro codice genetico ha già deciso tutto per noi. Tutti e due, ma anche quello di Piccioni, sembrano, in fondo porsi la domanda fondamentale che, secondo Lacan, è la domanda alla cui risposta è volta l'intera opera di Freud: *Cos'è un padre*? Un padre, dice *The Matrix*, con un "effetto

speciale" narrativo e simbolico preso di peso dalla cultura cattolica (effetto speciale altrettanto forte e impressionante di quanto lo sono gli straordinari effetti visivi), è qualcuno che si sacrifica per te fino alla morte e *che tu devi salvare*, ed è questo che rende il film assai più coinvolgente di qualsiasi analisi sia della sua messa in scena sia della vocazione commerciale degli schemi di genere che mette in atto. Bellocchio, invece, dice che un padre, forse, non è molto. A volte addirittura niente (non può dare latte, nè può più riceverne — non ne ha più bisogno), un eterno disoccupato nel commercio più importante dell'esistenza biologica: dare vita per ricevere amore. Nella grande sceneggiatura che la biologia ha previsto per la specie umana, egli può pesare meno di un comprimario nella scena fondamentale di sopravvivenza e riproduzione. Per questo può diventare l'unico soggetto che ama senza bisogno di farlo per l'allevamento della specie umana. *The Matrix* opera simbolicamente per mostrare come le macchine potrebbero aver rovesciato l'assetto che la tecnologia contemporanea ha imposto loro: non sono più le macchine che forniscono energia all'uomo ma l'uomo che la fornisce a loro. *La balia*, compie il percorso nel senso inverso, completandolo. Ci mostra come la vita trasformi le persone in macchine. Lo stesso regista, trenta o quaranta anni fa, così come qualsiasi regista di talento di quegli anni, avrebbe risposto con una rabbia esplosiva alla scoperta e all'esposizione al pubblico della più feroce e inviolabile delle dittature, quella che ci costituisce come esseri viventi. Invece il sentimento del film è tutt'altro, un misto di stoicismo e resistenza, di forza e reticenza che si esprime nella capacità del personaggio principale di saper rinunciare a se stessi dopo essersi costruiti a fatica. Un sentimento che nasce sempre dal sospetto di una sensibilità eccessiva la cui principale delicatezza è proprio la fermezza con la quale evita di entrare in collisione con l'obbligo, il dovere familiare, la brutale attrazione e pienezza dell'esistenza della famiglia. In un linguaggio più elementare ma non meno completo, Giuseppe Piccioni, affronta e costeggia un universo di simboli e realtà molto simile raccontando, in *Fuori dal mondo*, l'itinerario doloroso e comico di due adulti, un quarantenne celibe e una suora, che sognano per un attimo di poter diventare genitori di un trovatello e che non potranno mai esserlo nonostante forse, Piccioni, con una malizia accorta e partecipe, ci persuada alla fine del film di quali ottimi genitori potrebbero essere: non è una risposta più complessa, profonda, stimolante di tutte quelle che si sono date finora alla domanda che ponga la questione degli indici di natalità, tra i più bassi del mondo, che si hanno nel nostro paese (forse *la* domanda con la quale si può interrogare più a fondo la società italiana oggi)? Non è una metafora precisa e incontestabile del cinema stesso, oggi: la difficoltà, la necessità e l'impossibilità di raccontare una storia (quella dei protagonisti che diventano genitori), che ogni spettatore vorrebbe conoscere alla fine del film ma che non verrà mai raccontata? Quante sono, in tutto il mondo?

Piaccia o meno, quando tra dieci o vent'anni si vorrà capire cosa succedeva in Italia oggi, bisognerà rivolgersi a questi film. Non alle *news*, non agli storici, non alla critica.

Roma

Claudio Bisoni

Aggiornamento bibliografico

AA. VV. *Loro di Napoli: il nuovo cinema napoletano 1986-1997.* Palermo: Edizioni della Battaglia, 1997.

_____. *Nanni Moretti.* Torino: Paravia/Scriptorium, 1999.

Abatantuono, Diego. *Eccezzziunale veramente.* Milano: Zelig, 1997.

Ambrogi, Silvano. *Quando Benigni ruppe il video.* Torino: Nuova ERI, 1992.

Amelio, Gianni. *Amelio secondo il cinema: conversazione con Goffredo Fofi.* Roma: Donzelli, 1994.

_____. *Lamerica: film e storia del film.* Ed. Piera Detassis. Torino: Einaudi, 1994.

Avati, Pupi. *Festival.* Ed. Lorenzo Codelli. Venezia: Marsilio, 1996.

Baricco, Alessandro. *Novecento.* Milano: Feltrinelli, 1994.

Benigni, Roberto, and Vincenzo Cerami. *Johnny Stecchino.* Roma: Theoria, 1991.

_____. *Il mostro: romanzo.* Milano: Longanesi, 1994.

_____, and Giuseppe Bertolucci. *Tuttobenigni.* 1992. Roma: Riuniti/Theoria, 1998.

_____, and Vincenzo Cerami. *La vita è bella.* Torino: Einaudi, 1998.

Benvenuti, Paolo. *Tiburzi, dalla sceneggiatura al film.* Milano: Jaca Book, 1999.

Bernardi, Sandro, ed. *Si fa per ridere . . . ma è una cosa seria.* Firenze: La Casa Usher, 1985.

Bondanella, Peter. *Italian Cinema from Neorealism to the Present.* New York: Continuum, 1993.

Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano: dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993.* Vol. 4. Roma: Riuniti, 1993.

Cacucci, Pino. *Puerto Escondido.* Milano: Interno Giallo, 1990.

Camerino, Vincenzo, ed. *Il cinema degli anni ottanta . . . ed emozioni registiche.* Lecce: Manni, 1992.

Capizzi, G., et al. *Isole: cinema indipendente italiano.* Torino: Pervisione, 1992.

Caprara, Valerio. *Sicilia e altre storie: il cinema di Giuseppe Tornatore.* Napoli/Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

Casetti, Francesco, ed. *Nuovi paesaggi: Rassegna sui giovani autori del cinema italiano.* Milano: L'Arca, 1993.

Cavandoli, Vincenzo, ed. *Accadde domani '98: nuovo cinema italiano.* Reggio Emilia: Quaderni Ventiquattroalsecondo, 1998.

Ceretto, Luisa, ed. *Il cinema di Paolo Benvenuti.* I Quaderni dei Lumière 21. Bologna: Futura, 1997.

Coluccia, Antonella. *Scusate il ritardo: il cinema di Massimo Troisi.* Torino:

Lindau, 1996.
Cosentino, Andrea. *La scena dell'osceno, alle radici della drammaturgia di Roberto Benigni*. Roma: Odradek, 1998.
D'Agostini, Paolo, ed. *Cinema italiano: annuario 1996*. Milano: Il Castoro, 1996.
D'Arcangelo, Maresa, and Giovanni M. Rossi, eds. *Gli anni maledetti del cinema italiano (1975-1985)*. Firenze: Mediateca Regionale, 1986.
De Bernardinis, Flavio. *Nanni Moretti*. 2nd ed. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
_____, ed. "Cinema italiano: la fatidica ossessione" (Segnospeciale). *Segnocinema 95* (Jan.-Feb. 1999).
De Gaetano, Roberto, ed. *Gianni Amelio*. Soveria Mannelli (CZ): Rubettino, 1997.
Detassis, Piera, and Mario Sesti, eds. *Bellissimi*. Ancona: Il Lavoro Editoriale, 1987.
Di Giammatteo, Fernaldo. *Lo sguardo inquieto: storia del cinema taliano (1940-1990)*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
Di Giammatteo, Fernaldo and Cristina Bragaglia. *Dizionario del cinema italiano*. Roma: Riuniti, 1995.
Di Marino, Bruno. *Cinema italiano anni '80*. Roma: Graffiti, 1998.
Di Mauro, Edoardo. *Carpe diem . . . una generazione italiana*. Torino: Multidea, 1994.
Ferrante, Elena. *L'amore molesto*. Roma: Edizioni e/o, 1992.
Filippi, Andrea. *Carlo Mazzacurati*. San Giminiano: Quaderni del Cinestate 5, 1995.
Floris, Antioco, ed. *Daniele Segre: il cinema con la realtà*. Cagliari: CUEC, 1997.
Fofi, Goffredo. *Dieci anni difficili: capire con il cinema parte seconda 1975-1985*. Firenze: La Casa Usher, 1985.
Gieri, Manuela. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*. Toronto: UP, 1995.
Gili, A. Jean. *Le Cinéma italien II: entretiens avec Gianni Amelio* Paris: Union Générale d'Editions, 1982.
Giovannini, Memmo, Enrico Magrelli, and Mario Sesti. *Nanni Moretti*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1986.
Grande, Maurizio. *Abiti nunziali e biglietti di banca: la società della commedia nel cinema italiano*. Roma: Bulzoni, 1986.
Grassi, Raffaella. *Territori di fuga: il cinema di Gabriele Salvatores*. Alessandria: Edizioni Falsopiano, 1997.
Grignaffini, Giovanna, ed. *Storie di famiglia: il cinema di Pupi Avati*. Pescara: Umberto Sala, 1993.
Grimaldi, Aurelio. *Meri per sempre*. Palermo: La Luna, 1987.
_____. *Le buttane*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.
Hochkofler, Matilde. *Comico per amore: la favola bella e crudele di Massimo Troisi*. Venezia: Marsilio, 1996.
Maraldi, Antonio, ed. *Pupi Avati: cinema e televisione*. Gambettola: Centro Cinema Città di Cesena, 1980.

_____. *Il cinema di Alessandro Benvenuti*. Cesena: Società Editrice "Il Ponte Vecchio", 1998.

Martinelli, Massimo, et al. *Benigni Roberto di Luigi fu Remigio*. Milano: Leonardo, 1997.

Martini, Emanuela, ed. *Gianni Amelio: le regole del gioco*. Torino: Lindau, 1999.

Martini, Giulio, and Guglielmina Morelli, eds. *Patchwork Due: geografia del nuovo cinema italiano*. Milano: Il Castoro, 1997.

Martone, Mario. *"L'amore molesto": sceneggiatura dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante*. Mantova: Comune di Mantova, 1997.

_____. *Teatro di guerra: un diario*. Pref. Enrico Ghezzi. Milano: Bompiani, 1998.

Masi, Stefano. *Costumisti e scenografi del cinema italiano*. Vol. 2. L'Aquila: La Lanterna Magica, 1990.

Merkel, Flavio, ed. *Gabriele Salvatores*. Pref. Michele Anselmi. Roma: Dino Audino, 1992.

Micciché, Lino, ed. *Il cinema di riflusso: film e cineasti italiani degli anni '70*. Venezia: Marsilio, 1997.

_____, ed. *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*. Venezia: Marsilio, 1998.

Mollica, Vincenzo, ed. *Segni Benigni*. Castiglione del Lago (Perugia): Di, 1997.

Monteleone, Enzo. *Mediterraneo*. Milano: Baldini & Castoldi, 1992.

Montini, Franco. *I nuovissimi: gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*. Torino: Nuova ERI, 1988.

_____, ed. *Una generazione in cinema: esordi ed esordienti italiani 1975-1988*. Venezia: Marsilio, 1988.

_____. *Carlo Verdone*. Roma: Gremese, 1999.

Moscati, Massimo. *Benignaccio, con te la vita è bella*. Milano: BUR, 1999.

Orto, Nuccio. *Maurizio Nichetti: un comico, un autore*. Chieti: Métis, 1990.

Panero, Antonello. *Tutto Verdone*. Roma: Gremese Editore, 1999.

Parigi, Stefania. *Benigni*. Napoli-Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

Pavignano, Anna, ed. *Non ci resta che piangere*. Milano: Mondadorii, 1984.

Pistoia, Marco. *Maurizio Nichetti*. Milano: Il Castoro, 1997.

Proto, Carola, ed. *Francesca Archibugi*. Pref. Mario Sesti. Roma: Dino Audino, 1994.

Ranucci, Georgette, and Stefanella Ughi, eds. *Nanni Moretti*. Introd. Piera Detassis. Roma: Script/Leuto, 1993.

_____. *Carlo Verdone*. Roma: Script/Leuto, 1994.

_____. *Mario Martone*. Roma: Dino Audino, 1995.

_____. *Nanni Moretti*. Roma: Dino Audino, 1996.

Romano, Paolo, and Roberto Tirapelle, eds. *Il cinema di Pupi Avati*. Verona: Sequenze, 1987.

Salvatores, Gabriele. *Conversazione con Gabriele Salvatores e sceneggiatura del film Sud*. Ed. Diego Grazioli. Roma: Ediesse, 1993.

_____. *Nirvana*. Ed. Gianni Canova. Milano: Zelig, 1996.
Sartori, Giovanni. *Homo videns: televisione e post-pensiero*. Roma: Laterza, 1997.
Sesti, Mario. *Nuovo cinema italiano: gli autori, i film, le idee*. Roma-Napoli: Theoria, 1994.
_____, ed. *La "scuola" italiana: storia, strutture e immaginario di un altro cinema (1988-1996)*. Venezia: Marsilio, 1996.
Simonelli, Giorgio, and Gaetano Tramontana. *Datemi un Nobel! L'opera comica di Roberto Benigni*. Alessandria: Edizioni Falsopiano, 1998.
Soldini, Silvio, and Roberto Tiraboschi. *Un'anima divisa in due: sceneggiatura*. Roma: Edizioni e/o, 1993.
Stornelli, Gemma. *Diego Abatantuono*. Roma: Gremese Editore, 1998.
Toffetti, Sergio, ed. *Giuseppe Tornatore*. Torino: Lindau, 1995.
Tornatore, Giuseppe. *Nuovo Cinema Paradiso*. Note by Vincenzo Consolo. Palermo: Sellerio, 1990.
_____. *Cinema Paradiso*. London-Boston: Faber and Faber, 1994.
_____. *Una pura formalità*. With the collaboration of Pascal Quignard. Catania: De Martinis, 1994.
_____. *La leggenda del pianista sull'oceano*. Introd. Tullio Kezich. Roma: Gremese, 1999.
Troisi, Massimo. *Il mondo intero proprio: pensieri e battute*. Milano: Mondadori, 1998.
Troisi, Massimo, and Anna Pavignano. *Ricomincio da tre: sceneggiatura dal film*. Milano: Feltrinelli, 1981.
Ugo, Paola, and Antioco Floris. *Facciamoci del male: il cinema di Nanni Moretti*. Cagliari: CUEC, 1990.
Vannini, Andrea, ed. *1975/1985: le strane occasioni del cinema italiano: i registi e i film*. Firenze: Mediateca Regionale Toscana, 1987.
Verdone, Carlo. *Intervista a Carlo Verdone: un malin-comico autore*. Ed. Alberto Castellano. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.
Verdone, Carlo, and Marco Giusti. *Fatti coatti*. Milano: Mondadori, 1999.
Volpi, Gianni, ed. *Gianni Amelio*. Torino: Paravia/Scriptorium, 1995.
Zagarrio, Vito. *Cinema italiano anni novanta*. Venezia: Marsilio, 1998.

Università di Bologna

DINO S. CERVIGNI

THE ITALIAN EPIC'S ENGLISH PANTHEON

Luigi Pulci. *Morgante. The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante.* Trans. Joseph Tusiani. Introd. and comm. Edoardo A. Lèbano. Bloomington: Indiana UP, 1998. Pp. xxxiii + 975.

Among the many ideas that rushed to my mind when I first picked up this handsomely printed, English translation and commentary of Luigi Pulci's *Morgante*, which exceeds 1,000 pages, one was first and foremost: Finally, a little more than half a millennium after its first publication (1483), Pulci's *Morgante maggiore* has been sanctioned as a classic not just of Italian literature but of world literature as well. For Luigi Pulci, with Joseph Tusiani's translation and Edoardo A. Lèbano's commentary, has entered the pantheon of Italian epic poetry translated into English thus far inhabited only by his three Italian followers: Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, and Torquato Tasso. In fact, although the answer to the question, "What makes a classic?" may be almost impossible, this English translation and commentary of *Morgante* proclaims unhesitatingly the fifteenth-century mock-epic a "classic," thus recognizing the position of Pulci's masterpiece next to his three followers: Boiardo's *Orlando innamorato*, Ariosto's *Orlando furioso*, and Tasso's *Gerusalemme liberata.*

It is a well-known fact that Ariosto and Tasso quickly gained national and international fame and recognition. Not only were both widely acclaimed and amply imitated; they were also translated within a relatively short time after their first publication. The longest Italian epic (38,800), *Orlando furioso* was translated by Sir John Harington in 1591 and several other times in the following centuries: by William Huggins in 1757, Henry Boyd in 1784, John Hoole in 1783, William Stuart Rose in 1831, and more recently by Guido Waldman in 1974 (in prose) and Barbara Reynolds in 1975 (in *ottava rima*). In rapidity, Tasso's masterpiece (by far the shortest epic of the four with 15,336 lines) fared even better, since *Gerusalemme liberata* was translated by R. Carew in 1594, Edward Fairfax in 1600 and, more recently, by Joseph Tusiani.

Boiardo's *Orlando innamorato,* the immediate predecessor of Ariosto's *Orlando furioso*, however, joined only recently the pantheon of Italian epic poets translated into English with the 1989 translation by Charles S. Ross (U of California P), who published also an abridged edition of his translation (Oxford UP, 1995). With its 35,440 lines, Boiardo's *Innamorato*, the second longest

Italian epic, has certainly confronted its translator with so many hurdles that only a well-trained long-distance marathoner in translation races could possibly cross the finish line. No lesser feat was required of Joseph Tusiani, the translator of Pulci's *Morgante*, which for its length (30,104 lines) and linguistic difficulties has certainly discouraged many a skilful and qualified scholars and poets but not Joseph Tusiani. With his English renditions of such challenging works as Dante's and Michelangelo's *canzoniere*, Tasso's *Gerusalemme liberata* and *La creazione del mondo*, Leopardi's *Canti* (1998), as well as many other works, Tusiani had already excelled in translating Italian poetry and is himself an accomplished poet in English, Italian, and Latin.

Tusiani's translation of *Morgante*—one must add—had an auspicious predecessor, an event that could not but augur well for its success. No lesser poet than Byron himself translated the first Canto of *Morgante* in February 1820 and first published it in the fourth (and last) issue of the magazine *The Liberal,* July 30, 1823. About 175 years after Byron's initial attempt, *The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante* is finally available to the English reader in its entirety.

In entering the English pantheon last, Pulci's *Morgante* did so, nevertheless, with a double claim to fame and recognition granted to but a few among the greatest poets: his *Morgante* was not only translated; it was also eminently prefaced and accurately annotated by Lèbano. This English annotated edition of *Morgante,* in fact, displays a rare collaboration of the translator and commentator. For, while duly recognizing the translator's and commentator's separate and differently challenging tasks, one must also realize that the one's expertise is reflected in the other's work and vice-versa. Let's now focus more directly on the work under scrutiny, first on the translation and second on the preface and extensive commentary.

In the gentlemanly fashion typical of all his many labors, Joseph Tusiani has not prefaced his translation, thus leaving to the reader the task of uncovering the principles underlying his work. Tusiani's first principle seems to be: Poetry must be rendered with poetry. Pulci, faithful to the traditions of the *cantari popolari*, of which he "revived content and forms" and often made "an ingenious and often grotesque parody" (Lèbano, "Introduction" xxiii), employed the *ottava rima* (abababcc). The octave was sanctioned as the narrative stanza par excellence in such works as Boccaccio's *Filostrato, Teseida*, and *Ninfale fiesolano*, but also in the anonymous *Cantare di Fiore e Biancofiore* as well as in countless *cantari popolari*. The *ottava rima* became then the preferred stanza for Italian epics and other works as well, being adopted also in the 17th century (Marino's *Adone*), 18th (Alfieri's *Etruria vendicata*), and even in the 19th century (Tommaseo, *Una serva, La Contessa Matilde*). Although at times viewed as a foreign form in the English language because of its dependence on rhymes (more plentiful in Italian than in English), the Italian octave was employed by English Renaissance poets from Wyatt to Sidney and Spenser, then Drayton and

Milton. But it was Byron (followed by Shelley and Yeats) who exploited most successfully the octave's narrative, dramatic, and satiric possibilities in *Beppo* (1818), *Don Juan* (1819-24), and *The Vision of Judgment* (1822). Byron, obviously, employed the Italian octave also in his translation of *Morgante*'s first canto. The octave, therefore, was the necessary choice for Tusiani's rendition.

At the same time, Tusiani is aware of the constrictions that metric forms and rhymes impose on translators who seek not only poetic fluidity but also fidelity to the original. Very wisely, therefore, he broke away from the *abababcc* rhyme scheme, maintaining only the octave's final (or heroic) couplet's rhyme, while employing unrhymed decasyllables (i.e., blank verses or iambic pentameters) for the first six lines. Since Tusiani had necessarily to face Byron's translation of the first canto in *ottava rima,* one can very well imagine how powerful a spell the great Romantic poet's example cast on him and how wise and praiseworthy was the modern translator's decision. Thus, while one is left with pleasant and rhythmic echoes of the Italian stanza's movement and musicality at each stanza's final couplet throughout the poem, one is also assured that textual faithfulness is never being sacrificed for the sake of metrical forms. All readers will appreciate both qualities, as a few examples will suffice to illustrate. Take, for instance, the poem's beginning, of which I would like to quote also Byron's translation as a yardstick to measure Tusiani's art:

In principio era il Verbo appresso a Dio
ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui:
questo era nel principio, al parer mio,
e nulla si può far sanza Costui.
Però, giusto Signor, benigno e pio,
mandami solo un degli angel tui
che m'accompagni e rechimi a memoria
una famosa, antica e degna istoria.

In the beginning was the Word next God;
God was the Word, the Word no less was He:
This was in the beginning, to my mode
Of thinking, and without Him nought could be:
Therefore, just Lord! From out thy high abode
Benign and pious, bid an angel flee
One only, to be my companion, who
Shall help my famous, worthy, old song through.
(Byron 1:1)

In the beginning was the Word near God,
God was the Word, and so the Word was He:
this I believe, in the beginning was,
and nought without Him ever can be done.
Therefore, O Lord, who art so just and good,
of all Thy angels send one down to me,
so that, well guided, I recall and tell
an old and famous, worthy story well.
(Tusiani 1:1)

I, for one, appreciate both translations, which equally excel in fidelity, narrative fluidity, and musicality. The same characteristics can also be seen in the same Canto's second octave:

E tu, Vergine, figlia e madre e sposa
di quel Signor che ti dètte la chiave
del Cielo e dell'abisso e d'ogni cosa,
quel dì che Gabriel tuo ti disse—*Ave*—;
perché tu se' de' tuoi servi pietosa,
con dolce rime e stil grato e soave
aiuta i versi miei benignamente
e 'nsino al fine allumina la mente.

And thou, oh Virgin! daughter, mother, bride,
Of the same Lord, who gave to you each key
Of Heaven, and Hell, and every thing beside,
The day thy Gabriel said "All hail!" to thee,
Since to thy servants Pity's ne'er denied,
With flowing rhymes, a pleasant style and free,
Be to my verses then benignly kind,
And to the end illuminate my mind.
(Byron 1:2)

And you, O Virgin, daughter, mother, bride,
of that same Lord Who handed you the key
to heaven and to hell and every thing
the day your Gabriel whispered to you "Hail!"
since those who serve you know your mercy still,
with pleasant rhymes and smooth and lovely style
aid to my verses most benignly lend,
and this my mind enlighten to the end.
(Tusiani 1:2)

We do not know the reasons Byron never continued, let alone finished, translating *Morgante.* Certainly no one would dare to think that it was Byron's own failure or the public's lack of interest; namely, the two reasons he mentions in his "Advertisement" that might discourage him from moving forward (*The Poetical Works of Lord Byron*, London: John Murray, 1905). At the same time, I believe that what Byron remarks in the same locus about his translation applies eminently to Tusiani's as well: ". . . the version is faithful to the best of the translator's ability in combining his interpretation of the one language with the not very easy task of reducing it to the same versification in the other" (453). Indeed, also what follows in Byron's "Advertisement" is worth quoting, since it enhances considerably our appreciation of Tusiani's translation, not just of the first canto but of the entire epic as well:

> The reader, on comparing it with the original, is requested to remember that the antiquated language of Pulci, however pure, is not easy to the generality of Italians themselves. . . . He [the translator] was induced to make the experiment partly for his love for, and partial intercourse with, the Italian language, of which it is so easy to acquire a slight knowledge, and with which it is so nearly impossible for a foreigner to become accurately conversant. The Italian language is like a capricious beauty, who accords her smiles to all, her favours to few, and sometimes least to those who have courted her longest. (453)

Having received the favors of both languages throughout a lifelong devotion, study, and practice, Tusiani has offered all English readers an accurate and pleasurably readable *Morgante* from its beginning, as we have seen above, to its end, an invocation to Mary:

Salve, Regina, madre gloriosa,
vita e speranza sì dolce e soave;
a te per colpa dell'antica sposa
piangendo e sospirando gridiam —Ave—
in questa valle tanto lacrimosa:
però tu, che per noi volgi la chiave,
deh, volgi i pietosi occhi al nostro essilio,
mostrandsoci, Maria dolce, il tuo Filio.

Salve, Regina, glorious mother, O
life so delightful, hope so nourishing,
to you, because of Eve's old sinful flaw,
weeping and sighing, Ave still we sing
in this our valley full of tears and woe:
the keys you own for our last entering:
so in our exile, may you watch and please us
by showing us, sweet Mary, your son Jesus.
(28)

The result is invariably a literal translation in which the omissions are very minor ("benigno e pio" are combined in "good" in 1:1.5), the additions extremely rare ("woe" in 28: v. 5), and the free renderings are always faithful to the text ("Eve . . . old" translates "antica sposa," 28: v. 3; also 28, vv. 6-7). In fact, readability, textual faithfulness, and narrative fluidity characterize Tusiani's translation throughout, with each stanza's final couplet, rhymed with *rima baciata*, reminding the reader of the original octave.

The translator's task is not always as easy as in the two examples quoted above, as Byron knew full well. For Pulci's language, typically pervaded by a narrative fluidity characteristic of the *cantari popolari*, is craftily molded as to render effectively all the aspects of realism and low realism, by far the poem's prevailing mode. In addition, *Morgante* contains also episodes suffused by, as Franca Ageno puts it, "una vena affettuosa e patetica" (xxv), occasionally an "accento di serietà spirituale," and at times even a tone "solenne, perfino epico" (xxvi, "Introduzione," Luigi Pulci, *Morgante*, 2 vols., Oscar Classici, Milano: Mondadori, 1994). Frequent are the metaphors, Tuscan proverbs, and words and expressions rare or strange. How does Tusiani face up to such challenges? Let us pick, almost randomly, a few passages to scrutinize further his craft.

Pulci's vocation to realistic and parodic art comes through eminently in his most original creation: the half-giant Margutte, who joins the full-size giant Morgante in countless adventures as ribald but also as true paladin and who finally dies of laughter while watching a monkey putting on and off his boots. Here are the episode's final three stanzas:

Ridea Morgante sentendo e' si cruccia.
Margutte pure alfin gli ha ritrovati,
e vede che gli ha presi una bertuccia,
e prima se gli ha messi e poi cavati.
Non domandar se le risa gli smuccia,
tanto che gli occhi son tutti gonfiati
e par che gli schizzassin fuor di testa;
e stava pure a veder questa festa.

Morgante laughed still more, the more he fumed.
Margutte finally could see his boots:
a little monkey had got hold of them,
and had already tried them on and off.
Ask not if then he laughed! He laughed so hard,
his eyes began to swell and, swollen so,
seemed just about to burst out of his head—
yet at that play he looked, amused and glad.

A poco a poco si fu intabaccato
a questo giuoco, e le risa cresceva,
tanto che 'l petto avea tanto serrato,
che si volea sfibbiar, ma non poteva,
per modo e' gli pare essere impacciato.
Questa bertuccia se gli rimetteva:
Allor le risa Margutte raddoppia,
e finalmente per la pena scoppia;

e parve che gli uscissi una bombarda,
tanto fu grande dello scoppio il tuono.
Morgante corse, e di Margutte guarda,
dov'egli aveva sentito quel suono,
e duolsi assai che gli ha fatto la giarda,
perché lo vide in terra in abbandono;
e poi che fu della bertuccia accorto,
vide ch'egli era per le risa morto.

Excited more and more by such a play,
he kept on laughing, and his laughter grew
so loud, his chest, which needed some relief,
could not at all some respite ever find,
so much impeded and constrained and blocked.
The little monkey tried them on again:
Margutte's laughter reached such a commotion,
there was right in the end a great explosion,

which soon rebounded like a cannon blast,
such was the mighty thunder all around.
Morgante ran to see what had occurred,
gazed on Margutte whence that sound had come,
and was so sorry for the trick he played
when on the ground he saw him lying still;
and when he saw the monkey right beside,
He knew that from much laughter he had died.
(19:147-49)

Tusiani's craft cannot but delight even the severest critic, for the English translation, always faithful to the Italian, renders most effectively Pulci's vivacious style, realism, and comedic tone. Tusiani's mastery of language is tested even more severely, for instance, in the description of the hermit's hut, in an octave of *bisticci*, or word plays and tongue-twisters:

La casa cosa parea bretta e brutta,
vinta dal vento, e la natta e la notte
stilla le stelle, ch'a tetto era tutta;
del pane appena ne détte ta' dotte;
pere avea pure e qualche fratta frutta,
e svina, e svena di botto una botte;
poscia per pesci lasche prese all'esca;
ma il letto allotta alla frasca fu fresca.

The house to oglers ugly seemed and seedy,
wind-worn; and the reed's rattle and the night
distilled the stars down through the gaping roof;
the hermit with a crust and crumb of bread
had pairs of pears and some leftover fruit;
he tipped and tapped a barrel most bartenderly,
and then for fish some fishy scales he caught:
but, oh, not bad, the bed with shoots was wrought.
(23:47)

Pulci's word plays, which crowd each hemistich of the quoted stanza— a verbal *tour de force* most translators would have easily given up on in despair — are rendered brilliantly and accurately by Tusiani. If one recalls that this stanza is but one of the thousands of virtuoso feats that must have discouraged so many translators from rendering in English Pulci's bold language, one admires even more Tusiani's perseverance and craft. This "English" *Morgante*, in fact, oftentimes can even help the Italian reader understand the difficult expressions and rare or archaic words punctuating the text from beginning to end and constituting the linguistic texture of Pulci's poetry.

Pulci's *Morgante*, like every masterpiece, is best enjoyed through one's personal and uninterrupted reading of the text. No matter how well prepared a reader may be, however, one will feel the need, time and again, to peruse a commentary, before, during, or after approaching the text. This edition's accompanying commentary accomplishes well all the functions found all too rarely in ideal commentaries. True to the etymology of the Latin verb *commentari,* Lèbano has much (intensive prefix *cum*) reflected and meditated (*comminisci,* p.p. *commentus* < *mens*) on *Morgante* throughout a lifelong career devoted to the research and perusal of primary and secondary sources on the epic in general and Pulci in particular. He now passes on to all of us his knowledge of Pulci's *Morgante* within the context of epic poetry. In fact, Lèbano's commentary—it must be stated at the outset—stands up extremely well even when compared to the most authoritative Italian commentaries of *Morgante*, for instance, Franca Ageno's standard edition and commentary (Milano: Ricciardi, 1955; Mondadori, 1994). Easily publishable as a separate volume because of its length (765-963), the commentary recommends itself for the thoroughness of its information, the depth of its analyses, and the scholar's exegetical acumen. An essential bibliography (965-69), which remands to two previous comprehensive and annotated bibliographies by Lèbano himself (*Annali d'Italianistica* 1 [1983]: 55-79; 12 [1994]: 233-65), and an index of names (971-75) conclude the work.

Firmly believing that reading a text requires an essential knowledge of the author's life, culture, and historical background, Edoardo Lèbano briefly provides all necessary information for the understanding of the text in the introductory essay (xi-xxiv), followed by highly informative and well documented footnotes (xxiv-xxxiii).

In his commentary, Lèbano, first of all, gives a detailed summary of each canto: a tool (consistently more comprehensive than the summary found in Ageno's commentary) very useful for the understanding of a narrative that is very complex and difficult to follow. Second, Lèbano's commentary provides the necessary information for the text's comprehension, covering historical events, literary antecedents, mythological references, philosophical and theological explanations, etc. Going far beyond the task of the ordinary commentator, Lèbano time and again presents important critical issues succinctly and accurately, summarizing the most authoritative critical literature on the topic.

Take, for instance, the question of whether Pulci derived the subject matter of *Morgante* from an earlier poem called *Orlando*, as Pio Rajna proposed in 1869 and has been accepted ever since, or whether, by contrast, both *Morgante* and *Orlando* derive from a lost poem, as Paolo Orvieto has recently suggested. Well informed on the debate, Lèbano fully informs the reader, offering also numerous references to the critical literature on this debate (765-66); or read the lengthy commentary on the devil Astaroth's profession of faith and prophecies

(908; 912-16); or check the lengthy note on Pulci's much debated lack of religiosity (871, etc.).

Time and again, the reader is informed of the pre-history of so many chivalric heroes, from Orlando to Rinaldo, Astolfo, and Ansuigi (769); of the giant Morgante (865-66; etc.); of Pulci's most successful creation, Margutte (848-52; 860-62; etc.) and his ghost-like reappearance in Canto 24:92-98; and of the countless figures that crowd Pulci's *Morgante,* their previous history as well as subsequent development in chivalric poems.

Mythological references are explained; biblical passages are quoted; classical, mythical, and historical characters are identified; narrative elements and characters present in previous, often times known only to experts, chivalric poems are illustrated. In fact, Lèbano's two hundred pages of commentary can also be read from beginning to end as some of the most informative and illuminating essays on Pulci's *Morgante.*

To the long list of high praises bestowed thus far on Lèbano's commentary, I must add an additional one, which speaks well of the scholar's seriousness. In a manner that is highly exemplary, albeit only seldom imitated, Lèbano consistently gives credit, whenever and wherever it is due, to previous critics and commentators, evincing the scholar's highest ethical standards while at the same time offering the reader a clear picture of the historical development of Pulci scholarship.

In brief, Tusiani's exemplary translation of *Morgante* finds its ultimate companion in Lèbano's commentary. To make it possible for Pulci's *Morgante* to enter the English pantheon half a millennium after its first publication, Joseph Tusiani and Edoardo A. Lèbano needed two virtues for their endeavor to succeed, precisely as Byron stated last century: love for Italian poetry and proven expertise in their respective contributions. Throughout a lifetime of assiduity in writing and translating poetry as well as reading and researching, Joseph Tusiani and Edoardo A. Lèbano, respectively, were eminently qualified to undertake and bring to completion the Herculean task begun by a great British poet longer than a century ago but thus far completed by none.

I cannot but hope that Tusiani's and Lèbano's monumental work will achieve several goals, as the commentator suggests at the end of his Preface (xxiv). It will certainly make Pulci's *Morgante* accessible to the educated reader who is unable to read it in the original language. Furthermore, Tusiani's translation and Lèbano's commentary will also help the student and even the scholar understand a text that is at times difficult even to the *cognoscenti.* Finally, the volume will also be useful to scholars of English literature who seek to understand Pulci's *Morgante* within the context of the epic tradition as well as the influence it exercised, in its style and content, not only on Byron (*Beppo, Don Juan,* and *The Vision of Judgment*) but also on other poets: e.g., John Herman Merivale (1779-1844), who published his *Orlando in Roncesvalles* in 1814 and whom Byron acknowledges in the "Advertisement" to his translation

of *Morgante* (453); John Keats (1795-1821), for instance in his burlesque poem "Cap and Bells" (also called "The Jealousies"); and likely other poets of the Romantic movement as well.

Finally, Tusiani and Lèbano, while bringing the ship ashore loaded with a treasure of unparalleled beauty—an English and annotated *Morgante*—have also displayed a modesty of unmatched rarity. Tusiani sends to the press a masterful translation without a single introductory word, leaving his labor of love and self-sacrifice to speak for itself. Lèbano, contrary to the Italian tradition, consents to placing his commentary at the end of the volume so as not to distract readers from the enjoyment of *Morgante*, thus leaving them free to resort to his notes as they see fit.

Indeed, this English *Morgante* is still and foremost the 15th-century Italian poet's masterpiece: Pulci's *Morgante.* Luigi Pulci, therefore, finally attaining the recognition that he sought but eluded him during his lifetime, now sits in the English pantheon of the Italian epic poets next to Boiardo, Ariosto, and Tasso. Furthermore, not only has his *Morgante* been translated, it also has a full-fledged commentary: a rare recognition that eludes all but the greatest poets.

The University of North Carolina at Chapel Hill

ITALIAN BOOKSHELF

Edited by Dino S. Cervigni with the collaboration of Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Valeria Finucci, Francesco Guardiani, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle.

***The Cambridge History of Italian Literature.* Ed. Peter Brand and Lino Pertile. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Pp. xxxiv+701.**

Literary history has shown a remarkable resilience in the midst of the epochal change of traditional values, which has characterized the last decades of the second millennium. In Italy, monumental projects have been completed or are well advanced, such as the *Letteratura italiana* (Einaudi), edited by Alberto Asor Rosa, the *Storia della civiltà letteraria d'Italia* (UTET), edited by Giorgio Bàrberi Squarotti, and the *Storia della letteratura italiana* (Salerno), edited by Enrico Malato. Yet in 1967 a prominent specialist of Romance literatures, Hans Robert Jauss, expressed the opinion that the new world created by the second World War postulated the dismissal of literary history, for it was strictly linked to the disgraced and obsolete idea of nation. This was the gist of his essay *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwssenschaft* (1967), a title which became more challenging in Alberto Vàrvaro's translation into Italian: *Perché la storia della letteratura*? (Napoli: Guida, 1969; see my review in *Romance Philology* 24 [1970]: 549-50). Jauss's thesis—that traditional literary history, as it was conceived by Gervinus, Scherer, De Sanctis or Lanson, had completely lost its prestige—found a great resonance in Italy.

Giuseppe Petronio, invited to express his opinion pro or con literary history, took a conciliatory position: "nel mondo della cultura ci può essere posto per atteggiamenti mentali e per metodologie diverse, che possono anche integrarsi utilmente fra loro" (G. Petronio, *Invito alla storia letteraria*, Napoli: Guida, 1970, p. 7). Quite predictably, Petronio advocated a literary history founded on Marxism. Its practitioners were supposed to illustrate "quali rapporti, età per età, siano intercorsi fra le strutture—nel senso marxiano! —e il fatto letterario" (53). Obviously, this kind of defense of literary history can no longer be valid after the ignominious fall of Soviet Russia. In the meantime, nationalism has been revived in Eastern Europe, while Europe (both Western and Central) is trying to blend national diversities into a new European identity, based on consumerism and profit. We cannot blame this process, which is certainly leading to a more prosperous, cultivated and emancipated Europe. However, we should ask ourselves what is going to be the influence of such a crucial development on our perception of literature. For this purpose Marc Fumaroli organized a symposium on "Identité littéraire de l'Europe: unité et multiplicité," held at the Collège de France on December 11-13, 1998 (*Figaro littéraire*, December 10, 1998:2; December 17. 1998:1-3).

Here lies the interest of the book under review, which the editors, Peter Brand and Lino Pertile, present in their "Preface" as "an act of faith in literary history as such," that goes hand in hand with "a belief that tradition, perhaps more in Italy than in some other cultures, is an important determining factor in literary creativity" (xix). This remark was endorsed by a British reviewer, Peter Hainsworth, who stated that "Italian writers from Dante onwards have written with their predecessors very much in mind" (*TLS*, February 13, 1998:28). We fully share this opinion and its consequent approach, provided one keeps in mind that tradition is relevant not only for Italy but for the entire Western area. This is proved by Harold Bloom's theory of the anxiety of influence, as well as by recent studies on plagiarism, such as Jean-Luc Hennig's *Apologie du plagiat* (Gallimard), reviewed by Philippe Cousin and discussed by Jean-Marie Rouart and others (*Figaro Littéraire*, October 30, 1997:1-3), or Paolo Cherchi's *Polimatia di riuso: mezzo secolo di*

plagio (1539-1589) (Bulzoni). Therefore, we applaud this truly Atlantic *Cambridge History of Italian Literature*, which not only goes beyond the narrow limits of the Italian language but is also more comprehensive and up-to-date than any previous history of the Italian literature in English. It was accomplished by an international team of distinguished scholars under the direction of Brand and Pertile, who arranged the subject matter into the following chronological sections: "Origins and Duecento" (3-36) by Jonathan Usher; "The Trecento" (37-127) by Pertile (Dante), Pamela D. Stewart (Boccaccio), John Took (Petrarch) and Steven Botterill (minor writers); the "Quattrocento" (129-77) by Letizia Panizza, except for the subsections on Pulci and Boiardo, supplied by Peter Marinelli; "The Cinquecento" (179-298) by Brian Richardson (prose), Marinelli (narrative poetry), Anthony Oldcorn (lyric poetry) and Richard Andrews (theater) ; "the Seicento" (299-340) by Paolo Cherchi (poetry, philosophy and science), Albert N. Mancini (narrative prose and theater) and David Kimbell (opera); "The Settecento" (341-96) by Franco Fido, except for a subsection on the musical theater by Kimbell; "The Age of Romanticism (1800-1870)" (397-456) by Giovanni Carsaniga, with a subsection on opera since 1800 by Kimbell; "The literature of United Italy (1870-1910)" (457-90) by Robert Dombroski (literature and society) and Felicity Firth (Pirandello); "The Rise and Fall of Fascism (1910-45)" (491-530) by Dombroski; "The Aftermath of the Second World War (1945-56)" (531-57) by John Gatt-Rutter; and "Contemporary Italy (since 1956)" (559-606) by Michael Caesar. This volume also includes a map of modern Italy (xxii), a "Chronology" (xxiii-xxxiv), showing the correspondence among political events, literature and other arts, an essential "Bibliography" (607-73) and an "Index" (674-701), which will be useful to the general reader for whom this manual is intended.

Given the character of the book, aimed at English speakers who completely ignore or have a very superficial knowledge of Italian, it would be unfair to carp at the volume's inevitable limitations. Yet we feel the duty to point out some shortcomings that could have been avoided. As Brand and Pertile declare in the Preface, the "editors have reduced as far as possible discrepancies and overlaps, but they have not sought to impose uniformity of approach or style on the different contributors" (xix). Although this liberal policy generally worked well, the reader feels shortchanged on some minor points. For instance, one can easily understand why the editors decided to penalize dialectal literature. However, we are baffled by the fact that Ruzante gets almost one page (282-83), while Porta and Belli are allotted only a few lines (447), and Baffo is left out. In face of the proliferation of studies on English women writers, we think that a more generous attitude toward feminine literature would have improved the quality of this book. Seventeenth-century proto-feminists such as Lucrezia Marinelli and Elena (Arcangela) Tarabotti are relevant examples of the sociological dimension of literature that should be mentioned. Why are serious poets such as Ada Negri, Amalia Guglielminetti and Margherita Guidacci completely forgotten? Even some parts of the bibliography appear to be rather odd. We cannot understand why Dante's commentaries are to be found in two different sections (613 and 621). Moreover, it is rather strange that, in this book aimed at the general English reader, available editions of the *Divine Comedy* with copious notes in English, such as those by C. H. Grandgent (Harvard UP) or Charles S. Singleton (Princeton UP), are not mentioned at all.

However, these minor blemishes can be easily corrected in a second edition of *The Cambridge History of Italian Literature*, which might also include Ronald L. Martinez's

and Robert M. Durling's commentary (Oxford UP). The general plan is sound, and the book will certainly enjoy an enduring success through various, revised and updated editions. It deserves to be read not only in the English-speaking world, but also in Italy, where the volume's refreshing faith in the humanities can teach a lesson to certain reformers of the educational system whose dangerous disrespect for traditional values have prompted protests from personalities such as Mario Soldati, Alessandro Galante Garrone and Sergio Romano (*Stampa*, September 24, 1998: 21). We should never forget that the real classics are the contemporaries of future generations, as Giuseppe Pontiggia (Mondadori) remarked in *I contemporanei del futuro* (Mondadori), reviewed by Lorenzo Mondo in *Stampa/Tuttolibri* (September 24, 1998: 4).

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

Luciano Bottoni. *Storia del teatro italiano: 1900-1945.* Universale Paperbacks. Bologna: il Mulino, 1999. Pp. 212.

Il volume di Luciano Bottoni rappresenta, senza alcun dubbio di sorta, un importante contributo alla storiografia teatrale italiana. Docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna, Bottoni dirime la matassa di un discorso intricato e quantomai complesso: quello che vede l'evolversi, sui maggiori palcoscenici italiani, di diversi generi teatrali nell'arco di un cinquantennio, dall'inizio del secolo sino al dopoguerra. Bottoni individua, al termine del suo studio, il bandolo della fitta trama di commedie, drammi, scrittori, attori e capocomici, riuscendo in tal modo ad allestire, secondo un rigorosissimo metodo di esposizione storico-cronachistico, una galleria di eventi fondamentali che hanno segnato la vita artistica di una stagione della cultura italiana.

Stagione ancora oggi, per molti versi, oscura, sconosciuta e, forse, deliberatamente ignorata da una cerchia di intellettuali che hanno, così, tradito la loro missione, quella cioè che avrebbe dovuto vederli schierati in prima linea, attenti anche verso quei fenomeni che, ai loro occhi, apparivano secondari, quando non addirittura irrilevanti ma, come spesso accade, *quot capita tot sententiae*. Per questo motivo l'opera di Bottoni è meritoria e degna di essere portata all'attenzione di un vasto bacino d'utenza che vada al di là degli unici fruitori specialisti del settore. Quanto appena esposto trova, poi, conferma nello stile dell'autore che, anche se sempre di fine ricercatezza linguistica, si articola elegantemente in modo da essere sempre accessibile ad un pubblico ampio ed eterogeneo.

Bottoni sembra suggerire che il teatro italiano del '900 sia nato secondo una vera e propria partenogenesi, un processo, in altre parole, interno sentito come necessità di superamento di una vecchia e senescente concezione dell'arte drammatica succube di una stereotipata e logora concezione borghese del mondo. Certo il primo ventennio del nostro secolo, quello che vede come protagonista assoluto e indiscusso il D'Annunzio, non è scevro da influenze esterne, provenienti dalle avanguardie d'oltralpe e dalla nuova temperie culturale mitteleuropea. Tuttavia il dato che s'evince, dalla lettura delle opere, non lascia spazio ad equivoci: ogni opera porta *onstage* la crisi e il superamento del mondo borghese e il suo relativo riflettersi in ogni campo dell'arte. Se D'Annunzio

s'ispira al solenne ritualismo mistico del dramma wagneriano (riesumando i grandi miti di un'Ellade ideale e modellandoli su figure attuali) e alle teorie nietzscheane, al fine di cancellare il monumentale repertorio borghese, il teatro futurista, invece, guarda ad una realtà verosimile, proiettata nella sfacciata idolatria del mondo tecnologico, fondata sullo sperimentalismo, sul culto della guerra e sui miti della modernità (in opposizione a quelli classici) e sul valore primigenio della parola, laddove la connessione significante-significato stinge in un unica funzione linguistica numinosa. Se D'Annunzio si riallaccia ad una concezione alta ed eletta del linguaggio, per descrivere situazioni che mescolano sacro e profano, fino a sfiorare la blasfemia, i futuristi provocano apertamente, senza ambagi, scadendo nella trivialità, eletta a sublime estetico. Cambiano, insomma, le coordinate dello spettacolo. Bottoni ci introduce nel vivo di quel clima di cambiamenti, rendendoci partecipi anche delle opinioni dei critici del tempo (D'Amico, Gramsci, Gobetti), mettendo a fuoco l'affollato panorama degli attori più e meno celebri, delle compagnie stabili e di quelle itineranti e del mercato e dei suoi mutamenti.

Bottoni s'addentra nell'affollato panorama delle diverse correnti letterarie, facendo luce sulla poetica dei grotteschi e la relativa svolta del personaggio non più eroe ma marionetta, alla mercè di stati d'animo incontrollabili, in balia di sentimenti oscuri e torbidi che dominano e guidano la sua vita tragicamente segnata dallo scacco. In questo denso ricettacolo d'idee s'inseriscono pure Rosso di San Secondo, Savinio e Bontempelli. Lo studioso sottolinea sempre una funzione comune a tutto il teatro di quel periodo, cioè il concludersi di ogni vicenda secondo un apoftegma pronunciato da uno dei protagonisti, quasi a voler fare il verso alla morale borghese e a rimarcare l'etopea di un nuovo teatro, fatto di nuovi eroi/antieroi, simboli di una nuova realtà.

Di questa realtà transeunte non mancherà di farsi interprete geniale Pirandello, cui è dedicata la sezione più ampia del libro. In lui sembra confluire tutto quell'afflato di esperimenti passati e coevi: nel teatro pirandelliano si posssono ravvisare due linee fondamentali d'interpretazione. La prima è quella del microcosmo uomo che, disadattato, sradicato da un archè, entra nel macrocosmo del surreale e del grottesco, diventando burattino, pantomima. La seconda si concentra sull'eros che, pur degradato da amore a desiderio, resta comunque energia nascosta che muove il mondo verso una lotta, senza soluzione di continuità, tra caos e necessità.

In un cinquantennio, secondo il Bottoni, il teatro si è sempre misurato con la modernità, tentando di adattarsi ad essa, anche nel modo di presentare gli eventi di un dramma e di una commedia: adattamento mai interamente compiuto se non nell'avvicinarsi sempre più, per poi interragire, con l'Ottava Musa.

Senza tralasciare la ricca produzione dialettale, l'analisi storica del Bottoni, termina con i successi di cassetta degli anni Trenta e la produzione del teatro di regime. Copioni, trame, prese di posizione, recensioni, dispute estetiche a colpi di manifesti, autori, attori, critici, mattatori, che contribuirono a definire un capitolo della storia del teatro fervido e avventuroso, si trovano nel volume pubblicato dalla casa editrice Il Mulino. La quale, per motivi strettamente editoriali, sembra aver posto un limite spaziale all'autore. Sembra ben chiaro, infatti, che Bottoni avrebbe voluto proseguire nel suo lavoro arrivando sino a giorni nostri, ma, per quanto ci è dato di intuire dallo svolgimento del volume, l'editore sembra aver imposto la sua volontà. *Si parva licet componere magnis . . .*: se è lecito, allora, paragonare la mia modestia opinione con quella del direttore editoriale del Mulino, mi sento di dissentire su una simile decisione. O forse Bottoni ha già in cantiere un altro progetto, ancor più ambizioso di quello appena portato a termine così brillantemente: un

altro volume, cioè, altrettanto sostanzioso che completi lo studio del teatro italiano guidando illettore dalla fine dellla seconda guerra mondiale alla conclusione del secondo millennio.

Sergio Ferrarese, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

G. Hartmann, P. Waugh, and J. H. Miller. *Cultura, scienza, ipertesto.* Ed. Daniela Carpi. Ravenna: Longo, 1997.

Nel 1994-95 il Dipartimento di Anglistica dell'Università di Verona ha organizzato una serie di conferenze sullo stato della critica, pubblicando in seguito nel presente volume gli interventi degli eminenti critici Geoffrey Hartmann, Patricia Waugh e Joseph Hillis Miller. Nella loro versione italiana, i tre saggi sono stati tradotti e presentati da Daniela Carpi, docente di Lingua e Letteratura Inglese a Verona.

Nel primo saggio, "La cultura e la vita astratta", Geoffrey Hartman trae esempi dalla poesia e dalla narrativa canoniche di Shelley, di Schiller e di Wallace Stevens per disegnare una ricerca dell'identità formata da sensazioni da cui scaturisce l'idea di una cultura percepita come "coltura" (21). Hartman si riconduce alle teorie schilleriane per quanto concerne l'educazione estetica dell'individuo, come anche alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, per tracciare attraverso i secoli una cultura intesa come speranza di un materializzarsi di sentimenti, come di una "coltura" di sentimenti espressi mediante un processo estetizzante degli stessi e che, con grande ironia, il critico considera oggi banalmente affidato all'immagine che ci viene proposta dalla televisione. Questa è un'immagine *ready-made* su larga scala che crea uno sviante effetto di memoria collettiva come di un bene appartenente a tutti indistintamente. La cultura percepita come "coltura" viene contrapposta all'ideale cosmopolita di civiltà che secondo il critico si è dimostrato troppo vago e quindi insoddisfacente. La civiltà, il senso di appartenenza ad essa (a una di esse) tende ancora a significare "una chiusura sistematica e istituzionalizzata" (22) dell'individuo all'interno di essa in cui l'immedesimazione si compone necessariamente di una "auto-inclusione" che comprende restrizioni del concetto stesso di cultura. Analizzare le varie accezioni del termine cultura (cultura delle idee, del consumo, di massa, popolare, ecc.) significa infatti ammettere che essa "generalmente assume il significato di un modo abituale di fare le cose che si pretende esprimano una fondamentale caratteristica nazionale o di gruppo, come se fosse la memoria non-ereditaria della comunità" (24). La sua accezione quindi in senso antropologico come "modo di vivere" tradizionale viene più spesso allargata per capire quello che è solo un transeunte stile di vita. La sua legittimazione non deriva dalla tradizione, ma precisamente da ciò che sfida la tradizione, cioè la moderna tecnologia (24) che sfrutta il concetto di studi culturali come "rete di rappresentazioni". Hartman parla inoltre di referenti della vita di tutti i giorni cui viene legato un significato altro da quello originario, come l'esempio dell'attaccapanni assunto come metafora di una pratica troppo diffusa di aborto (27). Il contesto culturale indica un modello di rappresentazione che ha rovesciato tutti i parametri del gusto e del senso estetico senza però potersi assumere in pieno il controllo di tale potere come dei simboli che esso crea; una proposizione di tal genere rivela il lascito teorico di Derrida riguardo alla dispersione del significato, al suo continuo *differire*. Esistono poi significati antitetici del termine cultura

in senso generale, e di quello di cultura "alta", dove, secondo Hartman, la *Bildung* risulta sempre più importante della *Erziehung* (28). La cultura alta implica un'appartenenza a un ceto agiato da cui sono assenti le preoccupazioni economiche legate alla vita materiale. Esiste però, opposta ad essa (ed è a tale libertà cui aspira l'essere colto), un desiderio di identificazione dove importano lo stato, la nazione, la religione o l'identità etnica. Storicamente la sfera culturale parte dal concetto dell'*honnête homme* sino agli ideali cortesi a noi ben noti, dal cui panorama globale non è assente il perenne conflitto fra arte e religione, in cui quest'ultima esercita una pressione enorme sul concetto di cultura, politicizzandola e facendola diventare "una" cultura, e non "la" cultura. Essa relativizza quindi un concetto che Hartman tiene a espandere (32-33).

L'intervento di Hartman costituisce il secondo capitolo del suo ultimo libro *The Fateful Question of Culture* (New York: Columbia UP, 1997). Tramite la lettura dell'intero testo diventa assai più agevole comprendere il quesito fondamentale che il critico pone ai propri lettori, e cioè se la cultura sia in grado o meno di arginare l'aggressione di Thanatos su Eros spostando la leva sul secondo. La cultura non va concepita come termine "miccia" per innescare e fomentare guerre se non si vuole che il suo uso possa essere inteso in senso nazionalistico ed essenzialistico; essa va vista invece in termini di una cultura che viva *super partes* per merito di una educazione prettamente estetica, come quella teorizzata da Schiller,e improntata quindi alla ricerca e all'esercizio del Bello e del Buono nell'ossequio di categorie neo-platoniche. Tutto ciò si desume da quel che scrive Hartman, secondo il quale l'arte ha sempre goduto di una sua autonomia rispetto al resto delle direttive umane. L'arte, ma soprattutto la letteratura, allora, va vista nella sua specificità per riflettere sulla cultura e va percepita come una forza che possa scuotere un culturalismo monolitico e compiacente. Da qui emerge l'importanza del recupero dell'uomo onesto, di un individuo che opponga cioè resistenza alla strumentalizzazione della cultura e sappia ristabilire le regole del gioco artistico, che sappia riscindere la cultura nobile, la *Bildung*, da quella troppo legata alle misure del contingente, dall'*Erziehung*.

Il secondo saggio, di Patricia Waugh, "Natura morta: la letteratura, la critica e l'indeterminazione dopo Beckett", trae spunto dall'argomento di una conferenza tenuta a Cambridge da C. P. Snow per affrontare la questione delle diverse posizioni prese dalle scienze (e dai relativi scienziati) rispetto al lavoro dei letterati. Sino all'inizio degli anni '60 si propugnava una cultura vista come "incarnazione del sogno utopico nato dallo scetticismo razionale e dall'etica scientifica dell'Illuminismo europeo" (41). I postmoderni, l'assoluto estetismo del movimento postmoderno, altro non hanno fatto se non dichiarare i dettami razionalisti come impossibili e obsoleti, se è vero che, come scrive Waugh, "il metodo e la conoscenza scientifica è sempre meno in grado di provvedere (o anche a volte di riconoscere la stessa esistenza) a tutti quei bisogni, spirituali, comunitari, effettivi che sembrano resistere o sfuggire a qualunque quantificazione" (43), mentre la letteratura può costituire la chiave di lettura di un fondamento etico per la politica. La letteratura e la critica si trovano in grave imbarazzo di fronte alle due culture: la narrativa esamina spessissimo la crisi dello scientismo, come nell'esempio scelto da Waugh del romanzo *Money* di Martin Amis. Una satira sul monetarismo, *Money* incorpora il tema del senso di una "crisi generale della cultura post-bellica e all'ethos scientifico di progresso materiale e di libertà individuale", una crisi che lascia in balia del dio denaro "Graal dissacrato" (45) dove è il guadagno l'unico possibile discorso che tiene insieme gli atti di follia quotidiana, dove la perdizione è comunque

abissale. Il monetarismo che si fa tematica del libro di Amis rivela l'unica etica esistente, quella che sottende al dilagante materialismo che concepisce proprio nella ricerca del benessere economico, l'unica (paradossale) scala di cosiddetti valori. Waugh si chiede se si possa realmente criticare la scienza per il vuoto generale della cultura moderna, se gli scienziati possano essere ritenuti responsabili di averci imprigionati in un mondo che può solo essere esperito come una "struttura senza senso di una logica spietata per uno scopo futile" (45). Dopotutto, perché si dovrebbe pensare che una struttura di fatti debba produrre e richiedere anche una struttura di valori?

Nel dubbio, in quell'indeterminazione che Waugh definisce come l'autentico "DNA di un nichilismo tipicamente postmoderno", possiamo trovare forse una riconciliazione fra coscienza e natura (47). È grazie al principio di indeterminazione (che sia però capace di produttività), alla scienza quantica che, secondo Waugh, il rapporto fra conoscenza e valore può colmare la propria spaccatura. Lyotard legittimizza la propria posizione rispetto a quella dell'episteme realista grazie ad esso. Partendo dall'assunto che la critica esiste in ragione di una facoltà atta a "scoprire" le cose e non semplicemente per sedare l'angoscia (46), Waugh conclude il saggio con un'analisi del dubbio in Beckett, ricordandoci come questo si sia servito in modo massiccio della propria narrativa per esplorare il problema della conoscenza, dei suoi mezzi, e dei suoi scopi e del luogo in esso occupato dall'immaginazione "essendosi ispirato alle immagini e idee scientifiche, e credendo che la grande letteratura è sempre derivata sia dal desiderio di conoscenza sia dal riconoscimento della sua impossibilità" (57). Ma quello che sottende all'opera di Beckett non è l'indeterminatezza consentita dalle teorie postmoderne, bensí il dubbio moderno, l'incapacità di colmare vuoti, e, in ultima analisi, il generale pessimismo dell'artista di fronte a una natura che non cessa di desiderare di conoscere in senso esatto, e non accettando continuamente l'imprecisione della conoscenza umana. "Natura morta" risulta un sintagma ancora accettabile solo se si intende la Natura come mondo meccanico separato dall'uomo.

Diversi anni fa Genette definiva un ipertesto come "qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice (d'ora in poi diremo solo *trasformazione*), o tramite una trasformazione indiretta, che diremo imitazione" (*Palinsesti* 7-8). Nell' intervento di J. Hillis Miller, "L'etica dell'ipertesto", vengono analizzati i significati oggi affidati al termine: una costruzione virtuale che va molto oltre, come ormai sappiamo tutti, la pur non temporalmente lontana definizione di Genette. La diversità di ricezione del testo letterario è avvenuta in quanto gli stessi addetti ai lavori, i critici e i teorici della letteratura, si sono formati secondo quell'insieme di linguaggi che sottoscriviamo ai "cultural studies" e pertanto è nato il desiderio, da parte di questi "addetti ai lavori", di utilizzare gli stessi mezzi e linguaggi di conoscenza e del sapere che li hanno formati, cioè i *media*, i *computer*, ecc. L'ipertesto, "l'opera", collega il testo nella sua fisicità cartacea a tutto quel mondo virtuale dell'informatica nei termini in cui ne parlano Landow e De Kerckhove, e di cui McLuhan molto tempo fa teorizzò la fondamentale importanza. L'ipertesto, rispetto al patrimonio attuale dello scibile umano, viene adesso certamente percepito come un mezzo per un ulteriore salto verso l'acculturazione di massa, con le biblioteche che "aprono" le loro collezioni e archivi a un numero sinora inimmaginabile di lettori e fruitori acquisiti grazie alle "virtù" dell'*Internet*. Il rapporto interattivo fra il testo e il lettore si amplifica a dismisura, con la possibilità per quest'ultimo di "penetrare" nel primo lasciando la traccia della propria lettura, così come veniva fatto anticamente con le note in margine agli incunaboli. Il

risultato sarà quello di una lettura che non può più essere lineare, ma che "si trasforma in una contestuale e pragmatica azione di riscrittura e rimaneggiamento del testo" (12) affermando la propria raggiunta libertà nel recepire il testo. Ultimo punto di interesse nel saggio lo si ritrova nell'insistenza che Hillis Miller pone nel ricordarci come l'etica di questo "rimaneggiamento" dell'ipertesto, un rimaneggiamento in cui "l'atto della lettura costituisce un atto linguistico e non una ricezione cognitiva passiva" (77, venga interamente riposta nella scelta che il lettore compie nella sua lettura del testo, una scelta di cui questo deve quindi assumersi le responsabilità (76). L'atto ricettivo ed ermeneutico non può prescindere da una precisa scelta etica dell'individuo.

Gli argomenti trattati nei tre saggi sono molti e spaziano da un'indagine sull'elaborazione del concetto di cultura alla crisi del pensiero razionalista, dall'inserzione del testo letterario nel più vasto mondo dell'ipertesto ai diversi valori attribuiti rispettivamente alle scienze e alle arti. Terminiamo la lettura del libro consci delle infinite possibilità combinatorie del discorso teorico contemporaneo, delle moltitudini di significato producibili mediante l'attenta osservazione, non soltanto del testo letterario a cui tutti e tre i critici fanno ricorso per le loro citazioni, ma del reale in tutta la sua totalità, e del quale il testo letterario diventa una delle prove più necessarie nella sua vitalissima fluibilità. In verità, nei saggi si compie un affresco dello scibile umano oggi, delle necessità di ridefinizioni culturali e di studio, si fa il punto sulla *Kulturkritik*. Questa panoramica assai perspicua solleva anche ovvii quesiti sulla situazione dello studio della letteratura e in che modo essa vada rivisitata; una rivisitazione che non manca di attraversare campi sterminati del pensiero umano, dalla figura dell'intellettuale al concetto di nazione, dall'idea del genio a quella di una cultura livellatrice ma anche pericolosamente essenzialista. Insomma, un vero e proprio testo di ricognizione sulla critica moderna e sull'interesse di fondo della critica in pagine, preme dirlo, di accurata e perspicua traduzione dall'inglese. Emerge la posizione dell'uomo di fronte all'immagine di se stesso attraverso secoli di cultura, come di fronte alla natura che da sempre lo circonda e che da sempre gli procura una fonte inesauribile di idee e ispirazione, da Shelley a Stevens, da Dante a Beckett.

Stefania Lucamante, *Georgetown University*

Paolo A. Giordano and Anthony Julian Tamburri, eds. *Beyond the Margin. Readings in Italian Americana.* Cranbury, NJ: Fairleigh Dickinson UP. 1998. Pp. 7-305.

Although much has been accomplished in the past fifteen years in that area of cultural studies that delves into the Italian American experience, it is clear that much is still to be done. For this reason, the present collection of critical studies in Italian American literature and film is a most welcome addition to this field.

The volume opens with an Introduction (9-17) and is divided into four parts. In *Part One: General Considerations*, three contributions tackle the theoretical road to understanding the Italian American esthetic experience. Justin Vitiello's "Off the Boat and Up the Creek without a Paddle—or, Where Italian Americana Might Swim: Prolepsis of an Ethnopoetics" (23-45), calls for the responsibility of literary critics "to develop flexible, comprehensive standards [of Italian American poetics] beyond *campanilismo, clientelismo, servilismo*, etc., . . . in openly-frontiered realms of the aesthetically and ethically best of what we, in self-apprehension and global awareness and maybe wisdom,

are" (38). Renate Holub ("Italian American Culturalism: A Critique" 46-68) utilizes Gramsci's notions of "structures of feelings" and "universal expressivity" to suggest that Italian American ethnicity must practice two ends: "to legitimate [itself] in the context of U.S. American culture, and to legitimate the desire of U.S. citizens to practice cultural plurality in its specificity" (53). Robert Viscusi, in "*Divine Comedy* Blues" (69-79), offers a connection between Italian American poetics and the blues, since "blues systematically introduces artistic liberation . . . and assumes desolation" (73).

Part Two: Reading Literature is devoted to specific literary criticism of five Italian American literary figures. Mario Domenichelli traces the enigmatic and emblematic figure of Emanuele Carnevali and his poetics in "Emanuel Carnevali's 'great good bye'" (83-94). Ernesto Livorni discusses the literary growth of one of John Fante's protagonists in "John Fante, 'The Saga of Arturo Bandini'" (95-113). Edvige Giunta examines the interconnections between textual experience and extratextual elements in order to shed light on the ways gender, genre, and ethnicity intersect in the aesthetic creations of Helen Barolini in "Blending 'Literary' Discourses: Helen Barolini's Italian/American Narratives" (114-130). Fred L. Gardaphé, in "(Ex)Tending or Escaping Ethnicity: Don DeLillo and Italian/American literature" (131-51), after pointing to the critics' inability to "construct a culture-specific code for reading the Italian signs that appear rarely, yet consistently" (132) in nearly all Don DeLillo's published narratives, examines these Italian signs. Diane Raptosh, in "Sentences of Self and Blood and Sea: The Poetry of Sandra M. Gilbert" (152-66), shows how Sandra M. Gilbert reconciles the urgencies of stasis and movement in her poetic expression.

Part Three: Reading Film consists of two essays. Stephanie Hull and Maurizio Viano, in their "The Image of Blacks in the Work of Coppola, De Palma, and Scorsese" (169-222), illustrate the fruitful collaboration between critics of different racial and cultural backgrounds in analyzing the treatment of African Americans by three Italian American directors. Their conclusions, although tentative, show that De Palma's approach to race relations is the "least self-conscious of the three"; Coppola's approach is more consistent and more open in examining race relations, while Scorsese's is the most open, controversial and aggressive (194). Rebecca West, in "From Lapsed to Lost: Scorsese's Boy and Ferrara's Man" (198-222), analyzes the ethnic male subjectivities in Scorsese's *Who's That Knocking* and Ferrara's *Bad Lieutenant* by highlighting the central role of the Catholic Church, and arguing that these films, "Like many feminist theorizations of gender, seek to expose and to renegotiate components of the dominant fictions by which both men and women construct themselves as psychic, spiritual, ethnic, gendered, and social subjectivities" (219).

Part Four: Further Readings contains two contributions. Paolo A. Giordano's "Emigrants, Expatriates, and Exiles: Italian Writing in the United States" (225-42) presents the variety of poetic expression created by Italian expatriates, the "cultural border writers," concentrating on an analysis of Joseph Tusiani's and Giovanni Cecchetti's writings. Anthony Giulian Tamburri's "Rethinking Italian/American Studies: From the Hyphen to the Slash and Beyond" (243-83) furthers our theoretical base by positing three stages of Italian American writing, complementary to the generational definition. Tamburri's different modes of writing are characterized as expressive, comparative, and synthetic and are exemplified by the works of Tony Ardizzone, Helen Barolini, and Giose Rimanelli.

The volume closes with Notes on Contributors (284-86) and an Index (287-305).

The editors have done an excellent job in collecting these thought-provoking and seminal essays on literary and film criticism. It is perhaps time to extend the reaches of Italian Americana and embark upon comparisons of this American experience with other ethnic American aesthetic expressions. Perhaps literary criticism, just as literary works, must go through three stages posited by Tamburri in his contribution to this volume. This volume illustrates that literary criticism and cultural studies may also take advantage of the second stage, which calls for a broader comparison.

This collection of essays is a most welcome addition to the critical work on Italian American literature and film. It is a must in any course dealing with Italian Americans.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University*, Ontario, Canada

Anthony Julian Tamburri. *A Semiotics of Ethnicity: In (Re)cognition of the Italian American Writer.* SUNY P, 1998.

As one of the latest interventions in Italian Americana, Anthony Tamburri's volume has the merit of building a well-informed theoretical niche for Italian/American writings in the kaleidoscope of American culture, while offering an intelligent pragmatic application of Italian/American reading strategies. The division of the volume mirrors Tamburri's twofold episteme and consists of a chapter of theoretical considerations, titled "New Strategies," followed by three additional chapters. The first two, titled "New Readings" and "Further Readings" respectively, are devoted to a descriptive analysis of selected texts, while the last one, which bears the title of "Further Strategies," offers some concluding remarks and also proposes additional topics for future consideration.

In "New Strategies" Tamburri theoretically constructs the object of his inquiry and initially proposes the rather broad definition of Italian/American literature as "a repertoire of signs . . . that represent different versions . . . of what can be perceived as the Italian/American *interpretant*" (8). Otherwise stated, Italian/American literature is here defined as the semiotic production of a group of writers who share a common Italian heritage, but who interpret this heritage differently according to personal histories and private experiences. In subsequent sections of this chapter, however, Tamburri further classifies Italian/American literature according to the categories of "*expressive*," "*comparative*," and "*synthetic*" writers (13). Through an ingenious synthesis of Aaron, Gardaphé, and Pierce, he argues that these categories correspond to different ways of articulating the Italian/American cultural heritage. While the "*expressive*" writer symbolizes a more visceral experience in the manner of a pre-modernist realism, the "*comparative*" writer establishes an opposition between the Italian cultural heritage and the dominant culture according to more modernist paradigms. Finally, the "*synthetic*" writer, who is for Tamburri the offspring of our incredulous postmodern age, encodes his/her Italian/American cultural heritage in a manner that is highly self-conscious and self-reflexive.

After these theoretical classifications, Tamburri proceeds to the chapter "New Readings," where he analyzes writers who exemplify the three categories, notably Tony Ardizzone (*expressive* writer), Helen Barolini (*comparative* writer), and Giose Rimanelli (*synthetic* writer). Concerning Tony Ardizzone, Tamburri argues that his anthology of

short tales, *Evening News* (1986), not only remains tied to a world of memory and recollection but is ultimately incapable of debunking preconceptions about ethnicity. In fact, through a number of close readings, Tamburri reveals how several of Ardizzone's tales articulate nostalgia for the Italian past and its Old World values, while relying upon rather stereotypical descriptions of working class Italian immigrants. For example, while male characters tend to be good-looking, athletic types, female characters are confined solely to the roles of wives, mothers, and custodians of Catholic religious values. Overall, as Tamburri notes, Ardizzone's tales express "an ethnic void" (46), whereby characters neither belong to the American dominant culture, nor to the Italian group they left behind. Instead, they remain uneasily poised between Old and New Worlds. The second section of the chapter "New Readings" provides a discussion of a "*comparative*" mode of writing through the analysis of Helen Barolini's *Umbertina* (1986). This novel represents the Italian/American assimilation process to American culture through the representation of the lives of three generations of women: Umbertina, Marguerite, and Tina. Drawing upon the works of several sociologists, including Gambino, Gans, and Lopreato, Tamburri suggests that *Umbertina* engages in a militant protest directed at the reinvention and/or rediscovery of one's own ethnicity, particularly as the latter intersects with issues of gender. The character of Umbertina, for instance, is clearly not the stereotypical, dominated, Italian female; rather, she emerges as a woman with the business acumen responsible for the success of the Longobardi family and, perhaps more fundamentally, as the catalyst for future acts of female independence that will be carried out by Umbertina's grand-daughter Tina. Thus, Tamburri concludes that, in contrast with the "*expressive*" writer, the "*comparative*" articulation of Barolini turns writing into a "rhetoric-ideological tool" (64) capable of constructing an alternative ethnic paradigm. The third section of this chapter is dedicated to Giose Rimanelli's *Benedetta in Guysterland. A Liquid Novel* (1993), and it provides ample descriptions of the textual workings of third generation, or "*synthetic*" writings. Focussing on the novel's "For-a-word," "Benedetta in Guysterland," and "Post-word," Tamburri reveals that these textual layers undermine all mono-cultural systems of representation by a variety of postmodern experimental devices, including an extensive use of quotation, a high degree of self-reflexivity, and an absence of logical plot and story-line. Ethnicity, however, is neither renounced nor abandoned, but in the midst of this unstable semiotic system, becomes a fluid category, resisting all absolutes while capable of being rewritten according to the specificity of readers' intertextual reservoirs.

The third chapter of the work, titled "Further Readings," provides additional discussions of more specific issues raised by Italian/American writings. These issues include the diachronic representation of Italy from the 1860s to the 1970s in *Umbertina*, and the re-mythologization of a new world of Italian/North American women, from Gianna Patriarca's collection of poetry *Italian Women and Other Tragedies* (1994) to the ambivalent textuality produced by writers who live both in Italy and North America, such as Luigi Fontanella.

The final chapter of Tamburri's work, "Further Strategies," provides a broad summary of the topics addressed in the course of the volume's three previous chapters. In addition it also proposes further theoretical considerations on the future of Italian/American cultural studies. According to Tamburri, this future lies not only in the broadening of descriptive analysis to include a vaster repertoire of Italian Americana, but in critical intervention capable of altering the conditions that continue to block, and rather

stubbornly so, other Italian/American voices from resounding in today's multicultural landscape. A valuable addition to the ever-growing bibliography of ethnic studies, Tamburri's latest endeavor is likely to appeal to a very broad audience. While scholars of Italian Americana will find the volume's theoretical sophistication and insightful close readings of great merit, its accessibility renders it suitable for a variety of cultural studies courses, including courses beyond the most immediate field of Italian Studies.

Norma Bouchard, *University of Connecticut*

Antonio D'Andrea. *Autobiografia e filosofia. Un diario al passato.* Fiesole: Edizioni Cadmo, 1998.

Un disegno a pastello di Pamela D. Stewart in copertina ci introduce alla letttura di *Autobiografia e filosofia.Un diario al passato* di Antonio D'Andrea. In questo diario D'Andrea raccoglie eventi e figure della sua vita, ma senza lo scopo di ricostruire obbiettivamente il passato e tantomeno la sua vita privata che resta, infatti, appena accennata. Così sul filo vigilato del ricordo e con un notevole gusto del dettaglio, fa scorrere eventi e personaggi di cui, come scrive Franco Fido, vengono tracciati "ritratti schizzati con mano ferma e leggera" ("Il senso dei ricordi," *MLN* 114.1 [1999]: 206-10): l'incontro con Gentile durante gli anni di studio di filosofia alla Normale di Pisa con Guido Calogero, la visita a Croce, le gite sulle Dolomiti con Luigi Russo, le discussioni con Chaim Perelman.

Le scelte personali e politiche sullo sfondo degli anni caldi della seconda guerra mondiale ricostruiscono ansie e tensioni di una classe intellettuale alle prese con il fascismo. D'Andrea nell'immediato dopoguerra sarà chiamato da Emilio Lussu, ministro dell'Assistenza post-bellica, a dirigere l'ufficio Statistica e Stampa a Roma. Nel 1949 arriva in Canada mandato dal governo italiano come professore invitato dalla McGill University. Qui dopo dieci anni assume la prima direzione dell'Istituto italiano di cultura e sigla la nascita di un dipartimento di italiano alla McGill University. Sono anni difficili per garantire la sopravvivenza dell'insegnamento dell'italiano in Canada, ma sono anche anni fondamentali per dare stabilità e prestigio al dipartimento di italiano che si pone al centro di un dinamico e interessante scambio culturale con studiosi italiani di rilievo. Tra questi Dante Della Terza con il quale, insieme a Pamela D. Stewart, D'Andrea fa nascere nel 1971 lo *Yearbook of Italian Studies.*

Al lettore attento non sfuggirà la portata ermeneutica di *Autobiografia e filosofia.* Tra un aneddoto e l'altro campeggia la tensione conoscitiva. Se è vero, come scrive D'Andrea, che "i filosofi e la filosofia sono imprevedibili e non si sa mai dove vanno a parare" (121), lo scopo che egli si pone in questo diario è chiaro fin dall'inizio e viene portato avanti fino alla fine nel rispetto delle piacevoli intermittenze del ricordo che non interferiscono, ma, anzi, arricchiscono la riflessione filosofico-letteraria. Le pagine più illuminanti sono appunto quelle in cui D'Andrea si interroga sui problemi di estetica, oltre che di questioni di critica letteraria, che avevano già fatto l'oggetto di due libri: *Il nome della storia* (Napoli: Liguori, 1982) e *Strutture inquiete* (Firenze: Olschki, 1993). In *Autobiografia* viene riproposto il "nuovo metodo storico" che D'Andrea era venuto elaborando nel corso dei suoi studi (si veda l'introduzione al *Nome della storia*). La novità di questo "metodo" — esito di anni di riflessioni intorno alla nozione di "storia

contemporanea" di Croce e alla questione del divenire già al centro dell'interesse dei pragmatisti da Dewey (argomento della tesi di laurea di D'Andrea) a Peirce e Bergson — consiste nel considerare l'opera come storia nel senso di un procedimento storico in atto che pertanto può e deve essere ricostruito piuttosto che cercare di collocare l'opera nella cosiddetta storia (162). Si tratta di ricostruire il divenire, il movimento del pensiero, considerare le strutture come strutture "inquiete", in crisi, come suggerisce il titolo di un altro suo libro (*Strutture inquiete*). A illustrare il metodo di D'Andrea e la revisione della nozione di "fonte" tra i suoi numerosi saggi dedicati a autori italiani e stranieri (Boccaccio, Alfieri, Machiavelli, Marlowe), basti l'analisi che lui fece della novella di *Belfagor* (*Strutture inquiete* 29-35).

Vera protagonista tuttavia delle tappe, non sempre cronologicamente ordinate e *pour cause*, di questo "diario al passato", resta la filosofia, la sua "passione dominante". A tal proposito il libro si propone di riscattare le "occasioni mancate" (155-57), di intervenire pubblicamente nelle discussioni intorno alle questioni che si ponevano al centro del suo interesse sin da quando D'Andrea era giovane studente alla Normale: la concezione dell'opera d'arte, il problema del sentimento e il suo rapporto con l'arte; il posto che il sentimento ha nella *Estetica* di Croce. A distoglierlo dall'impresa di intervenire pubblicamente contribuirono eventi personali e storici e soprattutto il mutato clima intellettuale e politico e soprattutto il nuovo orientamento della filosofia che non coincideva con quello piuttosto umanistico che aveva interessato D'Andrea: la "possibilità di capire la complessità, il dinamismo, la conflittualità della vita emotiva", "Il crescente interesse per la nozione freudiana di ambivalenza del sentimento" (105-06; 108), le sue conseguenze per il rapporto del sentimento con l'arte (159), hanno costituito la principale preoccupazione dello studioso che con la scoperta del concetto freudiano di rimozione trovava il modo per sostituire e mettere in crisi quell'"esperienza estetica fondamentale" di Croce. Da qui il rapporto di continuità — e non di identità ci tiene a dire D'Andrea — tra arte e sentimento (98), tra immagine e sentimento che finisce per capovolgere la tesi crociana dell'*Estetica*. È nell'ambito della stessa riflessione filosofica che vanno collocati gli aneddoti riguardanti avvenimenti e persone del passato che non hanno semplicemente lo scopo di animare le pagine dell'autobiografia. Come ha fatto osservare Dante Della Terza nella sua recensione (in fase di pubblicazione) al libro ("Il tempo e la storia: un diario al passato. Il discorso autobiografico di Antonio D'Andrea"), anche l'episodio dello zio che prevede l'immagine della catastrofe, fortunatamente mai avvenuta, o quello di donna Rosina, nel quarto capitolo, servono a D'Andrea per illustrare che "il sentimento crea l'immagine e l'immagine assume un suo autonomo spessore nella sua realtà evenemenziale, di evento cioè solo ipotizzato".

A D'Andrea che alla fine della sua opera si interroga circa il valore della sua "testimonianza intellettuale" nel cuore della nostra epoca dominata dai "cultural studies", si può rispondere con le sue stesse osservazioni circa il "pluralismo critico" e quello "eclettico" (152-53; si veda anche dello stesso autore "Histoire et historiographie dans une perspective pluraliste", *Revue Internationale de Philosophie* 29 [1975]: 3-14; "Per una teoria pluralistica della storiografia: ricostruzioni storico-letterarie, fonti e strutture", *Lettere italiane* 40 [1988]: 465-85). Sulla scia di Kant, che invitava alla "consapevolezza problematica del limite dei nostri punti di vista, delle nostre certezze", D'Andrea ci invita infatti a una "lettura diffidente" (162-63) che suggerisce l'importanza di lasciare spazio ad altri punti di vista (il "pluralismo critico") e a non considerare l'opera d'arte come un

oggetto invariato nel tempo "chiuso in se stesso" (157), ma come oggetto spirituale, come "gesto" che è dinamico e che pertanto "diviene" nel tempo, nella storia.

Sono queste riflessioni di D'Andrea sulla nozione del tempo, del divenire, la "durée" bergsoniana che, riprendendo la discussione intorno alla nozione di "realtà", anch'essa divenire e pertanto incompleta, riconducono lo studioso tra le fila di pragmatisti e grandi pensatori come Krishnamurti. In una recente intervista raccolta da David Bohm in un libro dal significativo titolo *Limit of Thoughts* (London: Routledge, 1999) è possibile sentire lo stesso tipo di riserve di D'Andrea sul carattere critico del pensiero, sulla "verità" che va considerata come "certezza e problema" ("Verità come certezza e problema," *La cultura* 6 [1968]: 25-61), sulle certezze che non possono che essere particolari.

Non c'è una vera conclusione al *Diario*. "Certo" — si dirà con D'Andrea all'inizio della sua *Autobiografia* — "è possibile 'immaginare' cose, persone, avvenimenti, a freddo, senza alcuna emozione. Ma si tratta di costruzioni mentali, artificiose più o meno deliberatamente elaborate. . . . Non ci sono immagini senza sentimenti, così come non ci sono sentimenti senza immagini" (4). La potenza evocatrice della lucida prosa di D'Andrea in *Autobiografia e filosofia* dimostra le sue convinzioni circa la continuità di arte e sentimento: è possibile "immaginare cose, avvenimenti e persone": tra queste persone, la sua, quella dell'autore, i suoi luoghi, la casa sulla collina di Westmount, le sue passioni, la filosofia, i suoi affetti. Tutto questo non lascia il lettore, lo studioso, l'amico . . . "senza alcuna emozione"!

Roberta Morosini, *McGill University*

Zygmunt G. Barańsky and Lino Pertile, eds. *In Amicizia*. Essays in Honour of Giulio Lepschy. The Italianist 17, Special Supplement, 1997. Pp. 536.

There is no doubt that a *Festschrift* is the most appropriate academic gift to a colleague, mentor, teacher, *maestro*, and a special friend such as Giulio Lepschy is to the twenty-eight contributors to this fast-paced, information-filled, well-written collection of essays. The occasion for collecting these contributions was Giulio Lepschy's retirement from full-time academic life at the University of Reading on September 30, 1997.

The volume opens with a *Tabula gratulatoria* (8-15), with names of well-wishers living anywhere between Dublin, Budapest, Padova, Bangor, Sydney and Newark, Delaware. This long list attests to Giulio Lepschy's far-ranging and far-reaching friendships and academic influence. In "Per Giulio Lepschy, maestro e amico" (16-20), Lino Pertile guides the reader through his account of the reasons for which Giulio Lepschy is so well-liked and well-respected. Among his most frequently mentioned traits are encouragement, patience, generosity, an excellent example of what a *studioso* ought to be like, and, above all, his "rapporto privilegiato, fondamentale, imprescindibile tra lingua e letteratura" (19). All of those who have been lucky to be associated with Prof. Lepschy express great admiration, gratitude and esteem to this seemingly indefatigable academic. Pages 21-51 are dedicated to the "Bibliography of Giulio Lepschy's Publications (1960-97)," collected by Zygmunt G. Barańsky. Prof. Lepschy's published works span all the gamut of academic writing: reviews, articles, books, special publications.

The essays are divided into four sections: Literature, Visual Arts, History, and Language. The section on Literature is opened by Nadia Cannata Salamone. Her essay, "A dispetto della morte: il sospiro di Alessandro e la memoria della poesia. Una prima ricognizione delle fonti" (52-82), traces the vicissitudes of Alexander the Great's lament (*The Odyssey*, Book XXIV) through the ages. Angela G. Meekins's "The study of Dante, Bonaventure, and Mysticism: Notes on Some Problems of Method" (83-99) underlines Dante's knowledge of and sympathy for Bonaventure of Bagnoregio's writings. David Robey attempts a systematic representation of the accentual rhythm of Dante's verse in "Rhythm and Metre in the *Divine Comedy*" (100-16). In "Dante Jottings" (117-26), John A. Scott argues for a fuller interpretation of the line 73 of X Canto of *Inferno*, where the meaning of *magnanimo* makes the adjective describe more than Farinata. Claire Honess writes in her essay entitled "Communication and participation in Dante's *Commedia*" (127-145) that "the *Commedia* repeatedly draws a parallel between misconduct in relation to one's community and a misuse of language, and, conversely, shows that to fulfil one's proper role within the community one must possess also adequate communication skills" (142). In "The mystery of Dante's *Qaestio de aqua et terra*" (146-64), Zygmunt G. Barański sheds light on the interesting question which deals with Dante's taking time off from completing the *Commedia*. According to the author, Dante spent the time responding to early criticism of the *Divina Commedia* by writing "ancillary" works, such as the *Monarchia*, the eclogues, and the *Quaestio* (147). In "The Connotations of *riso, ridere* in Pulci's *Morgante*" (165-76), Mark Davie illustrates the different types of laughter used by Pulci to characterize the protagonists in *Morgante*; Pulci's use "suggests a progression, from laughter as an uncritical indulgence of physical vitality in the early canto . . . , to the separation of laughter from the comic style and the adoption of *ridendo* in a spiritual sense in the death and apotheosis of Orlando" (174). The purpose of Lino Pertile's "Plurilinguismo di Trifon Gabriele — o di Giason Denores?" (177-96) is to examine some unpublished Latin works, long attributed to Trifon Gabriele, in order to verify the author's identity and offer an example of how such works might have been read in the sixteenth century; Pertile's conclusion points in the direction of Trifone's disciples and the need to scrutinize it better. Franco Marenco's "Marlowe: Fundamentalism Reversed" (197-211) deals with the "stage *versus* pulpit" controversy, which engendered the most assertive fundamentalist manifestos (205) to be exploited for the benefit of theatrical performances by Marlowe. Maggie Gunsberg, in "Gender in Goldoni: Towards a Study of Cross-dressing, Identity, and Theatricality" (212-22), compares Goldoni's plays with two Renaissance plays, suggesting that the gender and sexuality of Goldoni's characters are much more restrained and controlled than those in the Renaissance, since the image, surface, and performativity are set against enlightenment values of respectability, morality, truth, and innate identity (221). Barbara Garvin analyzes the characteristics of oral speech in Belli's poetry in "Oralità e poesia in Belli" (223-52). Giuliana Adamo takes the beginning and ending passages of two novels as the basis for comparing the stylistic strategies and choices offered by the two authors in "L'inizio e la fine di *Senilità* di Italo Svevo e di *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghello: un esempio di lettura" (253-63). Anna Laura Lepschy discusses the "Temporal planes in Pirandello's *Questa sera si recita a soggetto*" (264-72) by comparing the play with the short story; greater temporal intricacies are found in *Questa sera*, "in part due to the four elements composing the play, which all have their own time levels" (271). Shirley W. Vinall compares D'Annunzio's use of the lovers' walks in

nature with Palazzeschi's 'La passeggiata' in "Parody in Palazzeschi's 'La passeggiata': The rewriting of a D'Annunzian *topos*" (273-303) by tracing Palazzeschi's relationship with the Futurists and the French avant-garde groups. In the author's opinion, "'La passeggiata' is one of most advanced of Palazzeschi's futurist poems" (297). Guido Bonsaver describes the finding of and transcribes a previously unpublished unfinished short story by Vittorini in "Un Gran Lombardo sbarca a Milano: 'Il negozio di stoffe' (con un inedito di Elio Vittorini)" (304-14). The literary and psychological relationship between a daughter and her mother, now dead (by suicide) is studied in "Parola e passione materna: 'Gli orti della Regina' di Marisa Bulgheroni" by Adalgisa Giorgio (315-26). Luigi Meneghello offers his dialect versions of poems by G. M. Hopkins, E. Thomas, E. E. Cummings, W. Empson, W.B. Yeats, and of *Hamlet* I.ii.

The section on Visual Arts contains two essays: Silvia Gavuzzo-Stewart's "Gli errori di G. B. Piranesi: le citazioni latine nelle stampe d'invenzione" (348-65) illustrates that Piranesi makes errors in his Latin inscriptions as weapons against his enemies (365). Luis E. Gatt-Corona's "Bowles of Tea in the Desert: Anonioni's *Sheltering Sky*" (366-84) makes a link between Bowles' novel and Antonioni's film, arguing that Bertolucci's adaptation is an insipid version of the novel.

The section on History contains six essays. In "Naples: The Servitudes of a Former Capital" (385-95), Marie-Pierrette Allum and Percy Allum describe the bipolar social structure of Naples without class struggle and engage in a polemic with those who see this structure as having only positive outcomes. Stewart Wolf describes an interesting case of a region having had its identity based on a state language of another state in "Language and National Identity in the Valle d'Aosta" (398-412); after the unification of Italy and during the fascist government, there has been a rupture with French that is only in the last decades being mended, with ambiguous results. Francesca Medioli traces the fascinating literary fortune of a 19th-century bestseller, *I misteri del chiostro napoletano,* in "Fortune e sfortune europee di una monaca per forza: Enrichetta Caracciolo di Forino" (413-35). Christopher Duggan ("Francesco Crispi's Exile in London, 1855" 436-49) describes the three great benefits of Crispi's stay in England: he met and befriended Mazzini, he had time for intense study, and he gained experience "at first hand of a country that he was to admire enormously for the rest of his life" (436-37). Paul Corner, in "Fascism and National Consciousness" (450-61), delineates the "crisis of legitimacy of the Italian state . . . the inability to find new subjects and new common values" (451) by assessing fascism's role in the formation of Italy's national identity: "the experience of fascism may have done no more than confirm a historic tendency to avoid contact with the state where possible and to be cautious about contacts where they were unavoidable" (459). In "Gender, Family, and Work in Lombardy: 1930-1950" (462-78), Anna Cento Bull analyzes "the impact of silk industrialization upon peasant families in Lombardy, focusing on the sexual division of labour and on gender relations within such families" (462), concluding that women continue to view the family group "as a resource" which exercises a considerable pull, despite the inevitable gender tensions (and inequalities) it generates" (476).

The section on Language consists of three essays. Diego Zancan, in "Appunti per una storia del piacentino antico: la testimonianza di scolari del Trecento" (479-93), describes the school translations from Latin to *Piacentino* found in an unpublished manuscript, concentrating on the most salient linguistic features (graphic representation of nasalization, the developments of accented A, short O, etc., syntactic structures, some

lexically interesting items). In "Il *Lucidoro* (1634) o *Chiave della Toscana Pronunzia* (1674) di Bernardino Ambrogi" Roberto Bruni assesses the interest for spoken Italian that was evidenced at Rome during the papacy of Maffeo Barberini. Jacqueline Visconti analyzes the conjunctions with conditional meaning in Italian, English, and French in "L'elaborazione di un glossario comparativo dei condizionali nel linguaggio giuridico: un progetto europeo" (509-26). The volume closes with an Index of names (527-36).

All the essays in this Festschrift are well-written, well-researched and accompanied by the relevant bibliographical information. What is striking in all the contributions is the breadth of vision they bring to their subject matter. The detailed focus on a particular subject is made more interesting because it is placed, in each and every case, in a wider, historical, or theoretical context that adds to the reader's knowledge. These characteristics make the volume a worthy tribute to Giulio Lepschy, who by his example and engagement with language and literature helped to form a community of superior scholars.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University,* Ontario, Canada

Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce. **Roma: Bulzoni, 1997.**

Gli amici, gli allievi e i colleghi del Dipartimento di Italianistica di Genova (per riprendere le parole di Vittorio Coletti che, in qualità di direttore del Dipartimento e successore di Franco Croce nella carica, ha curato la presentazione) hanno riunito in una miscellanea di 720 pagine complessive 29 saggi, per celebrare il settantesimo compleanno di Franco Croce e il suo, non imminente ma prossimo, ritiro dall'insegnamento. Gli *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, pubblicati dall'editore Bulzoni di Roma negli ultimi mesi del 1997, costituiscono un volume non molto omogeneo, a dire il vero, ma ricco di interesse, sia per la varietà e il valore dei singoli contributi, sia per l'ampiezza dell'arco cronologico abbracciato. Anticipano i ventinove saggi una completa bibliografia degli scritti dello stesso Croce (a cura di Quinto Marini) e due poesie, di Giovanni Giudici ed Edoardo Sanguineti.

Rispetto agli studi più propriamente letterari, di cui si tenterà di seguito una rapida rassegna commentata, si distinguono i contributi di Ezia Gavazza ("Le vittorie di Minerva. Il Gran Balletto di Madama la Duchessa di Valentinese danzato in Monaco l'anno 1655"; pp. 231-248), di Salvatore Rotta ("Genova e il Marocco nel secolo XVIII"; pp. 249-280) e di Piero Pieri ("Il violino d'Orfeo. Anacronismo e parodia alla luce del classicismo"; pp. 461-83), per le inclinazioni di volta in volta singolari: rimane a metà tra la letteratura e la storia dell'arte Ezia Gavazza, mentre Piero Pieri prova raffinate ed estrose interpretazioni al margine tra letteratura e filosofia. Compiutamente storico è il vivace saggio di Salvatore Rotta, che illustra con vena narrativa i rapporti diplomatici e commerciali tra la Repubblica di Genova e il Marocco durante il secolo XVIII.

Quinto Marini ("Enrico VII, 'lo sol monto luxente' dell'Anonimo Genovese"; pp. 7-32) avvicina il componimento 85 del canzoniere dell'Anonimo Genovese a contemporanee scritture dantesche (il *de Monarchia* e, in particolare, l'*Epistola V*). Dal confronto, che finisce con l'opporre due ideologie e due visioni poetico-morali molto diverse per lucidità, emerge il clima politico in cui l'Anonimo scriveva.

Luigi Surdich ("'Ragione' e 'volontà': Giovanni Boccaccio e la linea dell'elegia"; pp. 33-63) prende le mosse da una contrapposizione terminologica — quella appunto di

"ragione" e "volontà" — dimostrandone non soltanto l'iterazione (che è pure uno sviluppo graduale di significati multipli), ma anche la specifica natura "elegiaca", "qualora s'intenda per elegia quel componimento narrativo che racconta il dolore nella sua persistenza (nella sua durata), non nel suo superamento e nel suo scioglimento" (p. 61).

Lorenzo Coveri ("'Traducte sunt suprascripte littere ex lingua gallica in italam nostram': un testo cancelleresco genovese del 1499"; pp. 65-72) commenta e pubblica per la prima volta un testo del 1499, conservato presso l'Archivio di Stato di Genova: testimonianza di una coscienza linguistica sovrarregionale in abbozzo, e tuttavia non rozza.

Giovanni Ponte ("Bartolomeo Gentile Falamonica"; pp. 73-89) si sofferma sulla figura di un letterato genovese del secondo Quattrocento, ancor in attesa di una complessiva definizione: Bartolomeo Gentile Falamonica. Ne riprende i dati biografici, ne passa in rassegna le opere principali, tentando anche di sciogliere i dubbi intorno alla datazione del suo poema didattico-religioso, "edito nel 1877 in modo inadeguato da Giuseppe Gazzino" (p. 74). Il pur sommario esame del poema richiama infine l'attenzione del critico sui modelli (danteschi e petrarcheschi) dell'autore, di cui si rivela "l'ansia d'un rinnovamento ecclesiastico e civile" (p. 84), ma anche "il gusto del quadretto, da miniaturismo fiammingo" (p. 89), carattere che lo lega al suo tempo più che accusarne la superficialità della vena.

Ancora di argomento genovese è il saggio di Elisabetta Graziosi ("Genova 1570: il prezzo di un marito"; pp. 91-130), che prende le mosse dalla ricostruzione del complessivo operato letterario di Cristoforo Zabata, "uno fra i tanti liguri irrequieti" (p. 91), vissuto tra la seconda metà del XVI secolo e i primi decenni del seguente. Zabata, abile compilatore di antologie poetiche, che ci testimoniano un "gusto medio di mondana convenevolezza" (p. 101), è posto sul fondale socio-economico della Genova della seconda metà del Cinquecento: in un'opera pubblicata del 1583, il *Ragionamento di sei nobili fanciulle genovesi* (non si sa se Zabata ne fosse l'autore; certo fu il promotore della stampa), questo legame con la situazione sociale della Genova contemporanea era espresso con chiarezza. Numerosi sono i rimandi ai maggiori letterati del tempo: il Tasso dei *Dialoghi* e dell'*Aminta* e il Della Casa.

Proprio sull'*Aminta* indugia Sergio Zatti, nel saggio seguente ("Natura e potere nell'*Aminta*"; pp. 131-147). L'attenta analisi procede servendosi di strumenti psicanalitici e si incardina sull'essenziale rilievo della molteplicità delle prospettive di fruizione di un testo che, com'è noto, portava in scena dietro le maschere pastorali alcuni cortigiani della Ferrara contemporanea. L'*Aminta* ha un "potenziale tragico" che "il codice della favola pastorale neutralizza" (133): Tasso libera la pastorale da ogni residuo comico e farsesco, operando con molta libertà su un genere ancora non del tutto codificato. Particolarmente interessante il rilievo del contrasto tra "azione raccontata e azione diretta"; una struttura antitetica che consente all'autore affermazioni anche contraddittorie a proposito della corte (in bilico tra la visione apologetica e una "maligna rappresentazione"), nonché la denuncia (attraverso il Satiro, "personaggio comico e degradato") dell'antagonismo snaturante di città e campagna.

Franco Arato ("'Genoa, del mondo donna'. Intorno a un sonetto di Tommaso Campanella"; pp. 149-162) inaugura un dittico di saggi dedicati a Tommaso Campanella. È, in particolare, lo sviluppo di un'opinione politica su Genova e sui genovesi ad attrarre l'attenzione del saggista.

Strettamente filologico è il saggio di Tonino Tornitore ("Tre manoscritti inesplorati della *Città del Sole*"; pp. 163-201), che perviene a una revisione dello *stemma codicum* dei manoscritti della *Città* tracciato da N. Bobbio e L. Firpo, rispettivamente curatori delle due edizioni critiche del 1941 e 1949. Tornitore confronta le lezioni di tre manoscritti finora pressoché ignorati dai filologi: collettivamente indicati come "manoscritti anglosassoni", essi provengono dall'Università del Kansas (K) e dalla British Library (Y e £).

Maria Luisa Doglio ("Il teatro del principe e il teatro del mondo: inediti di Carlo Emanuele I di Savoia e di Valeriano Castiglione"; pp. 203-212) pubblica cinque "rime amorose e spirituali" di Carlo Emanuele I di Savoia, un madrigale e "una lettera di accompagnamento", indirizzata allo stesso duca, di Valeriano Castiglione. Gli inediti sono preceduti da alcune dense pagine di commento, attraverso le quali si illustra la cultura e l'*entourage* di Carlo Emanuele I di Savoia.

Fulvio Bianchi ("Per una definizione critica del Chiabrera: riflessioni su una questione ancora aperta"; pp. 213-229) si occupa di rivedere i giudizi della critica, a cominciare dalla più antica, sul valore poetico del Chiabrera. È, in ogni caso, dalla ricchezza stilistica e numerica dei componimenti del Chiabrera che occorre cominciare: "circa seicento componimenti, quanti ne conta Pier Luigi Cerisola" (p. 215), che al principio del secolo scorso avrebbero dovuto essere raccolti in una monumentale edizione in dodici volumi. Fulvio Bianchi ripercorre le formule critiche riservate alla definizione della vena chiabreresca, fino al radicale capovolgimento delle sue fortune, con De Sanctis e Benedetto Croce, e alla valutazione più equilibrata e storicamente motivata degli ultimi decenni.

Alberto Beniscelli ("L''evidenza' di Tasso: una lezione per il Settecento"; pp. 281-329), in un lungo contributo, ricchissimo di spunti, prende l'avvio dalla disputa secentesca circa il valore e il modulo descrittivo della poesia tassiana, seguendone poi, attraverso i secoli, non soltanto le sinuosità, ma anche gli arricchimenti interpretativi; le sovrapposizioni di significati diversi, legate al variare del gusto e alla consapevolezza delle acquisizioni della critica d'oltralpe. Il giudizio galileiano sullo stile del Tasso, di cui si attacca la povertà concettuale e l'incapacità di ricomporre un quadro uniforme, ritorna, in forma diversa e, soprattutto, con una diversa accezione, nella critica settecentesca di Giusto Fontanini e di Pier Jacopo Martello. Segue la delineazione di un raffinato percorso le cui tappe spaziano dalla pittura bolognese del Seicento al Metastasio della *Didone abbandonata*, a quella cultura italiana del Settecento che, rafforzata dal modello tassiano, può "dialogare in termini finalmente attivi, fuori da rigidi schieramenti, con la coeva letteratura d'oltralpe" (p. 299). Non per poche pagine si estende il riferimento al ciclo di affreschi compiuto da Giambattista Tiepolo negli anni 1756-57 sulle pareti della villa di Giustino Valmarana, nei pressi di Vicenza. Vengono qui in luce, infatti, articolati rapporti culturali tra le arti figurative e le lettere, scoprendo anche una trama di imprestiti dietro ai quali riappare il segno della rielaborazione metastasiana. Trattando della pittura (e quindi anche dei rapporti con la poesia), anche l'Algarotti s'imbatteva nel problema dell'imitazione, con tutto il suo corteo di determinazioni, dall'umanesimo in avanti, e con quella riattribuzione di preminenza al colore sul disegno che rigettava sul tavolo la questione delle diverse scuole e tradizioni pittoriche italiane. Qui ritornava la lezione tassiana, come anche nello spicco assegnato alla dimensione musicale della parola, percezione immediata della sua valenza affettiva e dell'anticipo di questa sulla dimensione astrattamente significante. Du Bos, Algarotti e Rousseau sembrano infine

poter suggerire una serie di concordi testimonianze, tutte a favore della linea di continuità tra la poetica e la forza immaginifica di Tasso e l'arte drammatica di Metastasio.

Dopo aver discusso la paternità di un sonetto metastasiano trascritto nel 1764 in un quaderno personale dal giovane genovese Carlo Giovo, Donata Ortolani ("Un sonetto dimenticato di Pietro Metastasio"; pp. 331-356) ne fa un accurato commento. La composizione di tale sonetto, quasi "un piccolo pezzo di teatro" (p. 350), in cui si finge che l'imperatrice Maria Teresa parli in prima persona al figlio, ammonendolo sulla condotta da tenere, non può prescindere, secondo Donata Ortolani, da una conoscenza diretta, oltremodo precisa (e verificata dall'autrice quasi verso per verso), delle diverse personalità di madre e figlio e delle aspettative di entrambi.

Seguono nell'ordine due studi, per diverse ragioni teatrali: il primo, di Franco Vazzoler, goldoniano ("Per una rilettura della *Pamela fanciulla*"; pp. 357-390), il secondo di Matilde Dillon Wanke ("La commedia in un capitolo (*Promessi Sposi*, VIII)"; pp. 391-411).

La trattazione di Franco Vazzoler riguarda, con occhio acuto anche quando si tratti di recensire le interpretazioni della critica, la singolare commedia che Goldoni trasse dal romanzo di Richardson, rilevandone gli elementi di intertestualità e le specifiche differenze. Si tratta, in ogni caso, di "due opere ognuna delle quali rappresenta il momento di fondazione e di svolta di un genere" (p. 384). Con la *Pamela* Goldoni sembra avvicinarsi straordinariamente, per intensità e per concentrazione, al genere tragico. In parte è il modello romanzesco a influenzare le scelte del commediografo, ma spesso queste ultime hanno una propria autonomia che si spiega in ragione dei nuovi valori teatrali di cui sono rivestite. Il testo teatrale, rispetto al romanzo, offre inoltre la possibilità di una diffusione delle voci narranti: l'originale monologismo diventa plurivocità. Pamela non prevale più sugli altri personaggi: Bonfil ed altri, legati a lui da amicizia o parentela, possono ritagliarsi un ruolo ben definito.

Matilde Dillon Wanke, senza prescindere dalle acquisizioni della critica, applica al capitolo VIII dei *Promessi Sposi* un filtro di lettura che tiene conto di Shakespeare ("il richiamo a Shakespeare alle soglie dell'ottavo capitolo ci suggerisce una chiave di lettura tutta teatrale", p. 394) e delle commedie di Molière e Goldoni. L'autrice tenta di fornire una spiegazione plausibile al cambiamento di registro stilistico che dalla commedia della "notte degli inganni" conduce all'idillio dell'"addio". Lo fa cercando di comprendere quale dei due versanti romanzeschi, accostati con una giustapposizione non priva di stridori, sia prediletto dal Manzoni. L'"addio" di Lucia equivale a un ritorno alla vita, cui l'autore si stringe. La commedia, cioè, come un suggerimento da esperire, pur sempre innaturale e artificioso, può essere respinta (Matilde Dillon Wanke non esita a interpretarla come una "sorta di sconfitta e di liquidazione") a tutto vantaggio della "riaffermazione della verità dei sentimenti" (p. 411).

Stefano Verdino ("I 'bellissimi versi' di Felice Romani"; pp. 413-426) prende in esame "i libretti dei più importanti capolavori di Bellini e Donizetti". Felice Romani, abilissimo nell'evocare nel verso sonorità che ne agevolassero e preparassero la messa in musica, viene colto da Verdino nella propria professione di librettista *sui generis*. Stefano Verdino compie un'analisi dei versi del Romani molto attenta, che rivela non soltanto lo scaltrito metricista, ma anche il lettore di poesia dotato di orecchio sottile e ne studia la periodizzazione e l'evoluzione. Più particolareggiata è l'analisi metrica della *Lucrezia Borgia*, dramma di confermate "misure sperimentali", e della *Norma*, fino a giungere alla conclusione che il linguaggio composito dei libretti del Romani si offriva certamente

come un risultato equilibrato, "sottoposto a spinte diverse", non escluso il confronto con i codici poetici modellizzanti (leopardiano, manzoniano e, soprattutto, alfieriano).

Stefania Martini ("Alcune chiose e annotazioni inedite di Carducci al canto XX dell'*Inferno*"; pp. 427-60) si è occupata di decifrare alcune note del Carducci a commento dei canti di Malebolge. Lo studio ha carattere fortemente specialistico e mette a raffronto l'impegno esegetico del Carducci (che preparava alcune lezioni universitarie sull'argomento) con lettere inviate a Lidia, dalle quali si estrapola qualche inserto autodescrittivo.

Francesco De Nicola ("Gli scrittori italiani dell'emigrazione"; pp. 485-501) ha diviso la sua ponderata rassegna degli scrittori italiani dell'emigrazione in tre grandi sezioni, la prima delle quali comincia da Paolo Mantegazza e da Anton Giulio Barrili per attardarsi sulle pagine più consapevoli di Edmondo De Amicis. Forse il più interessante aspetto del saggio, più ancora dell'ampiezza della recensione, è lo studio delle angolature diverse che il fenomeno migratorio assume nella prosa di alcuni scrittori italiani (quelli che trattarono marginalmente il tema dell'emigrazione e quelli che lo trattarono quasi esclusivamente). A Giovanni Pascoli, che apre la seconda sezione del saggio, premeva descrivere l'emigrazione "come malattia e sofferenza", come distacco e come delitto atroce; per Pirandello essa "risultava . . . sinonimo di abbandono, solitudine, morte, follia", o "distacco traumatico dalle origini" (pp. 492-3). Nella terza sezione del saggio, De Nicola affronta, con incedere più rapido, la letteratura dell'emigrazione prodotta dopo la Seconda guerra mondiale fino ad anni recenti.

Nello scritto che segue Carlo Madrignani ("Pirandello e Verga: un esempio"; pp. 503-518) prende in considerazione alcune linee del verismo siciliano e la "paradossale rimozione" del modello verghiano "da parte della cultura siciliana" (503). Prima del confronto tra due novelle, *Un processo* di Verga e *La verità* di Pirandello, centrale e conclusivo, Madrignani ricostruisce il rapporto tra Verga e Pirandello a partire da tre contributi teorici di quest'ultimo.

Nell'"arco lunghissimo della storia della poesia" di Pastonchi Giangiacomo Amoretti ("'Tra nette simmetrie': i *Versetti* di Pastonchi"; pp. 519-538) fissa la data del 1931, anno di pubblicazione dei *Versetti*. Volume per diverse ragioni "di svolta", i *Versetti* furono riconosciuti dalla critica come il prodotto dell'attività di un Pastonchi nuovo. È della metrica che Amoretti si occupa nella prima parte dello studio, rivelando *per exempla* una "sperimentazione di ritmi fortemente scanditi, di intrecci di versi di diseguale lunghezza, di schemi ritmici non canonici, e insomma di una versificazione in gran parte libera" (p. 522), ma, come si aggiunge più innanzi, mai affatto libera. Piuttosto rivolta ai contenuti della poesia dei *Versetti*, ovvero alla poetica di Pastonchi, è la seconda sezione del saggio.

Vittorio Coletti ("Montale, la poesia, la morte"; pp. 539-557), in un contributo che non è soltanto una pagina di critica letteraria, ma un riflessione esistenziale, suggerita e mediata dalla poesia contemporanea, affronta il tema della morte. Non come ha fatto Ariès, indagando i bassorilievi scolpiti sui sepolcri, bensì scavando in profondità nelle immagini — laiche o religiose, in cui si riscuote a sorpresa, magari, un insieme coerente di rievocazioni omeriche — della poesia montaliana (e non solo). Ricchissima è la trama tessuta da Coletti, che non si limita a eseguire raffronti puntuali, sostenuti da più mobili suggestioni, ma che trae spesso considerazioni sul *milieu* culturale ed esistenziale della poesia in esame: "La nullificazione della vita ('la morte che vive' delle *Notizie dall'Amiata*) è il prezzo pagato allo svuotamento della morte"; "La poesia sembra

provarsi a supplire al silenzio, all'indifferenza della cultura per i morti" (p. 544). La lettura molto attenta e raffinata di alcune liriche montaliane (*L'arca*, *Voce giunta con le folaghe*) chiama in causa le simili e diverse prospettive poetiche di Pascoli, Luzi, Sereni, Eliott e, specialmente, Caproni. Coletti non tralascia di dar conto dei grandi passaggi e variazioni di mentalità che ineriscono alla poesia perché appartengono alla storia (e alla storia dell'autopercezione e della sensibilità umana in modo particolare). Un esempio: "Il fatto è che il rapporto tra i vivi e i morti si è ormai rovesciato. Quando la cultura scoprì (o riscoprì, con l'Illuminismo) l'inconsistenza della consolazione religiosa dell'aldilà, supplì sulle prime all'orrore del vuoto con solenni ragioni adatte a fronteggiare l'abisso di nulla che si era aperto davanti alla vita" (p. 546).

È ancora di argomento montaliano il contributo di Ernesto Citro ("Eugenio Montale: *In limine*"; pp. 559-586), la cui lettura della celeberrima poesia con cui si apre la prima raccolta montaliana, procede riannodando tutta una selva di simboli. Citro definisce i rapporti spaziali interni alla lirica e la ricostruisce in prosa dopo aver messo in luce le parole tematiche e creato accostamenti con altri poeti contemporanei, Sbarbaro tra i primi.

Franco Contorbia ("Genova-Trieste 1925: Adriano Grande tra Bazlen e Montale"; pp. 587-614) ripubblica, anticipati da un ampio commento preciso ed eruditissimo, due pezzi giornalistici di Adriano Grande. Lo scopo è "sottrarre al gorgo della dimenticanza la strenua, ininterrotta fedeltà che per mezzo secolo l'autore di *Avventure* e della *Tomba verde* (il direttore di 'Circoli' e di 'Maestrale') ha devoluto alla *chose littéraire*" (p. 590). L'occasione si presta a tratteggiare la figura di Bobi Bazlen, che nel primo pezzo di Grande compariva come una guida attraverso le vie e i luoghi deputati agli incontri culturali di Trieste, celato dallo pseudonimo di Bary. Franco Contorbia ricostruisce, attorno agli articoli di Grande, oggetti del suo *repêchage*, l'ambiente primonovecentesco di cui risentirono. La derivazione fa parte della normalità; illustrarne i moduli è il compito che il saggista si assume e conduce a termine con sovrabbondante citazione di fonti. Nel secondo articolo che Franco Contorbia ripubblica (*Il Giornale di Genova*, 15 agosto 1925) Grande commentava gli *Ossi di seppia*, usciti circa due mesi prima presso la casa editrice di Piero Gobetti.

Enrico Rovegno ("Leggendo *Res amissa* di Caproni: il *Gelo* e l'ultima caccia"; pp. 615-639) si dedica alla lettura critica di una poesia del 1973, quindi non fra le ultime di Giorgio Caproni, *Gelo*, che la ricostruzione fatalmente arbitraria del libro postumo, ha fatto confluire in *Res amissa*. Il gelo, che è titolo e nucleo tematico della poesia, è anche, come mette in chiaro Rovegno, citando L. Surdich, una delle parole chiave del poeta, "figura . . . e più raramente metafora", un "segnale di sofferenza" (pp. 619-620). Il saggio si costruisce su una serie fitta di rimandi conseguendo non soltanto lo scopo di una migliore definizione delle immagini presenti nella poesia, ma anche riuscendo a mettere a fuoco alcuni moduli della poesia caproniana, sia generalmente intesa, sia in riferimento al caso specifico di *Res amissa*.

Giorgio Cavallini ("Su alcune parole-immagine della narrativa di Francesco Biamonti: vento, mare, luce"; pp. 641-654), in un breve saggio che ha carattere di provvisoria summa, almeno per il tema considerato, si muove attraverso la produzione narrativa di Biamonti richiamando l'attenzione del lettore su alcuni nuclei semantici (vento, mare, luce, appunto), che egli considera nella funzione di *intensificatori* nella prosa lirica dello scrittore ligure.

Giorgio Bertone comincia il proprio contributo su Antonio Tabucchi ("Su Antonio Tabucchi. Una lettura", pp. 655-677) perfino manieratamente *undertone*, ovvero con narrativa sprezzatura. L'"ipotesi tenuta" consiste nel sostenere che la "cosa migliore" di Tabucchi sia *Lettera da Casablanca*. Lo si afferma e quindi lo si spiega, ma non si riduce a questo il saggio che, forzando a tratti (e il lettore non può che approvare) la gabbia del proprio genere letterario, si articola in numerosi paragrafi e diventa, infine, un'esposizione di soggetti, di temi e di strutture narrative molto poco accademica (ma forse lo stesso carattere della scrittura di Tabucchi presuppone un avvicinamento critico accumulativo e valutativo, trasversale e non sistematico). Dopo un paragrafo di notevole interesse (e per nulla pedantesco) sull'uso dei tempi verbali nel racconto, Giorgio Bertone scrive alcune brillanti pagine su *L'angelo nero*, libro di racconti del 1991, e su *Sostiene Pereira*, del 1994. Gli interessa soprattutto il coglimento e la documentazione di quella "idea . . . narratologica dell'esistenza" (p. 677) che egli attribuisce al suo autore. In merito alla tecnica del racconto, "Tabucchi usa il discorso diretto libero . . . ; salta, nella stessa frase, da un soggetto all'altro, da un tono all'altro, oppure infarcisce e persino ingorga la pagina di citazioni" (p. 669). La realtà biografica e la letteratura — l'esistenza e la narrazione — si stringono in un "rapporto illusionistico" potenziato dall'uso "di note, premesse, dediche e altro materiale paratestuale".

Elio Gioanola ("La critica psicanalitica", pp. 679-719) guarda dall'interno, nell'ampio studio che chiude la miscellanea, alla psicoanalisi applicata alla letteratura, tracciandone il perimetro e riferendo delle aspettative e dei risultati con cui la critica vi si è rivolta. Si tratta di un saggio che, dopo alcune pagine teoriche (che non hanno, tuttavia, il carattere immobile e propositivo di una premessa), assume nella seconda parte l'andamento di una aggiornatissima e intelligente recensione. Il lettore viene informato sulle metodologie adottate dai critici che, all'estero e in Italia, si sono avvantaggiati degli strumenti elaborati da Freud, con maggiore o con minore finezza, con varietà di presupposti e di finalità. Riferendo circa l'elaborazione di una metodologia dell'indagine letteraria psicanalitica, Gioanola compie un percorso diacronico e illustra la scoperta e la formazione dei suoi concetti essenziali (l'inconscio e il simbolismo); quindi degli esiti linguistici e di critica estetica.

Stefano Termanini, *Università di Genova*

Elena Landoni. *La grammatica come storia della poesia: un nuovo disegno storiografico per la letteratura italiana delle origini attraverso grammatica, retorica e semantica.* Roma: Bulzoni, 1997. Pp. 369.

In this very interesting book Landoni studies the application, by Italy's earliest poets, of grammar, rhetoric, and semantics to the creation of a new style of poetry. The poets studied include those of the Scuola Siciliana, Jacopone da Todi, Guittone d'Arezzo, Dante, and Cecco Angiolieri. Like bookends, the Provençal poets, who created the courtly love tradition, and Petrarch, whose *canzoniere* closes that tradition, stand as precursors and post-cursors of the subtle and creative dynamic that evolved in the first century of Italian lyric poetry. Landoni's volume is divided into four long chapters that reflect the four principal avenues of investigation in her diachronic study. These avenues of investigation are: the creation of the new strands of Italian lyric poetry within the

fabric of the old, syntax as a poetic strategy, the semantic evolution of certain fundamental elements of the Italian lyric lexicon, and rhetoric as the organizing element of meaning. In accordance with Landoni's working hypothesis, poets who do not always occupy a portion of supreme importance in Italy's pantheon of letters receive significant attention. Three poets who fit into this newly defined category are Jacopone da Todi, Guittone d'Arezzo and Cecco Angiolieri.

The ideal of medieval poets was not originality, as it has been for the moderns, but conventionality and familiarity, which, according to Landoni, grew out of "un bisogno sempre insorgente di codificazione, sistemazione e formalizzazione" (11). While early Italian literature manifested creative "newness," it did so only very cautiously and entirely within the bounds of poetic *auctoritates*. In the creation of a new poetry, grammar was very important not only as a vehicle of meaning, but also as a producer of poetic meaning in and of itself. Lexical realignments and the redefinition of relationships among lexical groups instituted new fields of meaning.

The Provençal poets had already established an identity between poetic rules and grammatical norms. Their poetry was "eminentemente formalistica, fiduciosa nella costruttività della parola indipendentemente dal suo contenuto semantico" (18). The poetry of the Scuola Siciliana, on the other hand, applied the formal elements of the Provençal poetic inheritance (i.e., lexicon, meter, and rhyme schemes) in a way that gently signaled a detachment from, if not a downright parody of, the troubadour canon. The vocabulary, themes, syntax, and rhetoric of the Frederician poetic corpus are quite homogeneous. For example, Giacomo da Lentini's themes include requited and unrequited love and separation, while Pier delle Vigne writes of the subjugation of love and its heavy social responsibilities. But since in thirteenth-century society change could not be sanctioned outright, shifts in emphasis and meaning had to be subtle and oblique. The poets of the Scuola Siciliana are aware of the inherent weakness of the word in expressing inner feeling. In the Frederician concept of *cortesia*, many values such as loyalty, wisdom, nobility of spirit, and the golden mean are applicable equally to men as well as women. Giacomo da Lentini breaks with the *languedoc* tradition in defining love as divine. In Landoni's view, Sicilian poetry revitalizes Provençal models, while lamenting their limitations: "la poesia della cerchia federiciana si caratterizza per questo atteggiamento bifronte rispetto alla tradizione letteraria ereditata: da una parte propugna la rivitalizzazione di stereotipi coniati altrove, ad inaugurazione di una produzione nazionale che si vuole iscritta in quelle coordinate; dall'altra lamenta l'insofferenza per gli aspetti piú rigidi e obsoleti della normativa etica accolta, e divulga la consapevolezza dei limiti intrinseci al linguaggio erotico" (171-72).

Jacopone Da Todi's texts are all about the praise of Divine Love and the announcement of radical change brought on by spiritual conversion. He deliberately destabilizes the "patrimonio aulico" (18) with his primitive grammaticality. Jacoponian strategies that tend to discredit long-established poetic canons include the use of infinitives as nouns, parataxis, oxymoron, antithesis, opposition, paradox, and the general lowering of the syntactic level. The apparent simplicity and primitiveness of Jacopone's poetry has fooled more than one great literary critic. Far from being a unschooled madman, Jacopone was a learned author, as the existence of Latinate words in his texts attests. Just as his thematic goal was to express the impossibility of identification with God, so his lauds are characterized stylistically by linguistic and stylistic imprecision.

Another indicator of Jacopone's poetic sophistication is his application of Provençal courtly motifs and lexicon to theological themes. Landoni goes to considerable length to emphasize Jacopone's knowledge of this element of secular culture, which the mystic did not reject totally but rather applied to his own goals: "una volta convertitosi in Fra Iacopone, [il mistico] mimetizza in un *usus scribendi* icastico ed espressivo, ma non soffoca del tutto [quella cultura]" (179). Note Jacopone's repeated use of such keywords of courtliness as *amore, cortesia, misura, senno, saggezza, follia, valore, nobile, gioia, gentile, umiltà, onore, villania, vergogna, virtù*. What Landoni does not acknowledge, however, is that in subverting the courtly code in his religious poems, Jacopone is imitating a strong Franciscan trend begun by the founder himself. Landoni defines the subversion of the courtly code for religious purposes the most "scandalous" aspect of Jacopone's *laude*. While the ideal of the secular courtly lyric is the golden mean, the goal in Jacopone's mystic and poetic expression is precisely its opposite — that is, excess — as the following quote elucidates: "Il termine *esmesuranza* occupa nella mappa concettuale del *Laudario* lo stesso posto centrale che pertiene a *mezura* nel repertorio occitanico, ma la derivazione mediante prefisso capovolge diametralmente il senso della nuova unità lessicale." (104). Thus, Jacopone's poetry is yet another example of the polyvalent lexicon of early Italian poetry.

In Guittone d'Arezzo the renunciation of the *codice poetico cortese* is even more pointed, for in this poetic corpus the word is a neutral carrier of both truth and lies. According to Landoni, in Guittone's poetry both sender and recipient are aware of the invalidity of the courtly message. In her view, Guittone was the first Italian poet to privilege the narrative element over the lyric, making individual poems function like blocks in a narrative, even before Dante codified this new poetic direction within the metaphorical framework of "the book" (*il libello*), first in the *Vita Nova* and subsequently with a different and more universal perspective in the *Commedia*. The trend to make a longer narrative out of individual lyric poems persists, of course, in Petrarch's *canzoniere*.

Guittone's poetry is built on a foundation radically different from that of courtly poetry. "L'Aretino non solo condanna la logica cortese , ma esige che l'istituzione poetica, che ne è l'ambito di risonanza privilegiato, si riappropri di una potenzialità comunicativa e narrativa che l'inerzia e l'autoreferenzialità del codice lirico prevalente avevano imbrigliato" (70). Guittone's texts are in synergetic tension with a desire to communicate. We find an indefinite lengthening of the unit of meaning through use of subordinate clauses. Other stylistic strategies that Guittone employs include the use of infinitives and participles as nouns, parataxis, and hypotaxis (with the dependent clause often beginning the sentence). The resulting hierarchy of syntactically interdependent sections reflects, in Landoni's opinion, the interdependence of human relationships and emphasizes the weight of human responsibility in acting in the real world. In short Guittone's *langage* is the concretization of interacting causes and consequences.

With Dante the narrative element in lyric poetry evolves even further. The prose glosses of the *Vita Nuova* produce a narrative that reinterprets previously composed poems, giving them "new life," just as Biblical exegesis reinterprets the Scriptures. The possibility of never-ending textual interpretation over time is one of Landoni's central themes. In her view Dante realized the essential ambivalence of the literary text, which both hides and reveals truth. At the center of Dante's poetic code, particularly evident in the *Commedia*, lies the Christian code of the *verbum caro factum est*.

Dante's faith in the productivity of meaning (*produttività del senso*) is also evident in his powerful use of language. His use of hypotaxis increases throughout his lyric production, and in the *Commedia* he consciously employs complex syntax as a creative tool. "Il periodo ipotetico in mano dantesca si presenta come autentico luogo deputato all'ampliamento della *fictio*, non meno che a una profonda significazione" (147). The greatest syntactical complexity is often seen in extended similes and in key narrative or philosophical passages.

Cecco Angolieri represents a poet whose texts opposed Dante's positions on the theory of poetry, in Landoni's view. Cecco's "popular" and provocative poetry does not express what exists; rather it expresses the absence of finality and the ever-contradictory nature of language. Thus his *blasfemia* may be interpreted less as a statement of personal truths than as a protest against the poetic register created and espoused by Dante. Landoni defines Cecco's use of the hypothetical clause as an expression of the inconsistency and contradiction inherent in his message. For example, in his most famous poem, "S'i' fosse foco," the obviously impossible propositions of the quatrains and the first tercet contrast with the possibility of the hypothetis of the second tercet ("S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui"). Yet, the "true" statement at the end of the poem is destabilized and rendered unreal by the flood of unreal hypotheticals preceding it. Cecco's poetry is an accumulation of quotidian minutiae. Landoni refers to the poet's ability to "concentrare nel breve respiro del sonetto un ragguardevole spessore di vita empirica." (87). In Cecco's hypotactic sentence structure, meaning spirals and folds back upon itself.

Guido Cavalcanti is another poet who rejected Dante's stilnovistic *fin'amors* and its system of metaphors. Similarly Petrarch abandoned the original semantic value of important Dantesque terminology, substituting a more polyvalent semantic that belied the original identity between word and object. Curiously Petrarch, writing in Provence (and northen Italy), brings us full circle. His poetry echoes the final stage of the Provençal legacy in which the only woman worthy of praise is the Virgin Mary.

The parabola of Italy's early poetic production moves from recognition of the obsolescence of forms inherited from the Provençal poets to creation of new meaning. Italy's first poets (and Dante with supreme mastery) were also aware of the iconic value of poetry. Landoni concludes, however, that if Dante is the father of a generative language and poetics, then the real victor is Petrarch, who points the way toward the "travagliato intellettualismo moderno" (31).

V. Louise Katainen, *Auburn University*

Ricardo Quinones. *Dante Alighieri.* 2nd ed. Twayne's World Authors Series. Boston: 1998.

As many readers already know, the volumes in the Twayne's World Authors Series have the double function of serving as a "critical introduction" while also offering "new critical insights and an original point of view." This dual purpose is undoubtedly due to the intended broad range of readers to which the series is aimed: from advanced high school students to university professors. The Authors Series often succeeds in maintaining this precarious balance of its goal, and at other times it inevitably fails. Unfortunately Ricardo Quinones is unable to maintain this balance in his now staple

Dante Alighieri. For the unfamiliar reader looking for an introduction to Dante, his text, though stylistically clear, can be often difficult, taking for granted much that the beginner would not know, while for the advanced scholar, the text might just be too introductory. On the other hand, Quinones finds his audience in the middle. *Dante Alighieri, Updated Edition* is the perfect text for classroom use.

Granted the at best schizophrenic nature of this balance, the volume's virtues are still bountiful, as can be expected from such a thoughtful scholar. The structure itself provides a beautiful introduction to the development, formation, and evolution of Dante's life, thought, and work, and Quinones, the ever learned and meticulous *dantista*, literally scatters the text with insights that will benefit even the most advanced scholar. The very genius of Quinones, however, reveals itself in his epilogue, "Dante in Our Time," an entirely new addition to the volume. In these twelve pages that every Dante scholar should read, not only does Quinones succinctly and harmoniously place his finger on the very pulse of Dante studies today, he also provides inspiration for Dante studies tomorrow.

Chapter 1, "Early Life and the *Vita Nuova*," provides the political and intellectual stage which would shape the course and development of Dante's life and subsequent thought. From the onset Quinones makes it clear that Dante was a man of his epoch — that the motives and occasions for composing *his* works are intimately related to history and the particular events within *his* life. After providing an account of the historical and intellectual climate surrounding Dante (of which there is a particularly good section on Brunetto Latini), Quinones divides his analysis of the *Vita Nuova* into two sections: "Moral Pattern" and "Poetic Circumstances." Though Quinones objectively examines the *libello*, noting the "strangely impersonal" nature to its "apparently autobiographic purpose" (12), and closely follows the text, he fails to present a harmonious exposition of Dante's theory of love. The beginner is left a bit in the dark, not realizing the significance of the passage from *amor cortese* to a love of transcendence in the new life. It seems Quinones has too much to say, and as a result he misses the necessary synthesis so important for a beginner.

Chapters 2 and 3, respectively "La Donna Gentile: Dante's Philosophic Growth and the *Canzoni*" and "Peregrino, quasi mendicando: Exile, the *Convivio*, and *De Vulgari Eloquentia*," trace the intellectual development of the poet. These forty pages provide what could have easily been four hundred pages of notes, and the breadth of this information is masterly synthesized. Once again Quinones emphasizes the connection between Dante's life and his body of work, illustrating the harmonious development and sophistication of Dante's thought. This emphasis remains crucial to our understanding of Dante, for he does not revise his ideas; he absorbs them, placing them neatly and amazingly in what would become later the *summa* of his poetic masterpiece. Quinones clearly demonstrates, as he concludes his third chapter, that "the *Convivio* is recognizably the staging ground for the *Commedia*" (68).

The most interesting decision in his exposition of the *Convivio* has been to interrupt it with a presentation of the *De Vulgari Eloquentia*. Indeed, this warranted digression after the brief explanation of Book One of the *Convivio* finds its place well in the mind of the more advanced scholar; in fact it even complements the developmental method of Quinones' exposition of Dante's thought. And yet it seems to hinder a synthetic comprehension of the *Convivio* as a whole. This slightly disturbing break for the beginner, however, should not distract from the comprehensive task these two chapters

undertake: to show that "the intellectual system of the *Commedia* is largely complete" (41) in the *Convivio*. Quinones emphasizes that the majority of Dante's accomplishment occurs in Book Four, justly entitling this section "The Major Effort".

Chapter 4, "The Five-Year Drama of Henry VII: Dante's *De Monarchia* and the Political Epistles," is undoubtedly the most succinct. Written with admirable clarity, it appeals perfectly to the beginner, for it provides an incredibly good presentation of this work. While combining both history and treatise in a masterly fashion, Quinones demonstrates *De Monarchia*'s connection to the *Convivio*. At the same time he appeals to the more advanced scholar by foreshadowing its impact within the *Commedia*.

Chapter 5, dedicated to the *Inferno*, begins what is essentially part two of Quinones' monograph: the analysis of the three *cantiche* of the *Commedia*. Two more chapters will follow, one each dedicated to *Purgatorio* and *Paradiso*. Quinones uses his developmental method to prepare the reader for the creative synthethis within Dante's *capolavoro*. His early chapters mimetically serve as the parallel building blocks of Dante's minor works; only after reading the latter can one completely understand the magnitude and breadth of the *Commedia*. The *Commedia*, writes Quinones, is a masterpiece precisely because it fuses the "aspects of Dante's life, the integration of his philosophy and his experience into a coherent, imaginative whole" (80). All in all, this chapter serves as a good introduction to the *Inferno*, dedicating a preliminary section to the revolutionary nature of Dante's canticles within the epic tradition. The necessity for ascent requires descent, but "Dante's itinerary suggests a different purpose" (84) than the journeys of Odysseus and Aeneas. Whereas they learn the purpose of their lives and "receive the definitions of their beings . . [Dante] receives the opposite of any self definition; he experiences separation from what had been false gods and falsely based attachments" (84). "Dante's Hell confirms Freud's view that in it are placed the superseded powers of creation, those forces and individuals that no longer serve" (84). The purpose of Dante's journey is to acquire "a deeper understanding of the possibilities of degradation and demeaned actuality before consciousness can be converted into conviction" (83). In essence, the purpose of Hell is to explain the causes of our own inability to ascend.

After this introduction, the analysis is divided into sections: "Cantos I and II," "Cantos III to XVII," "Malebolge," and finally "Cocytus." The information Quinones provides is abundant and the insights abound; unfortunately once again he does not provide the necessary tools for the beginner. He writes as if the reader already knows the structure of Dante's Hell, and the unaided beginner looking for an introduction will surely leave the text confused. If used in conjunction with some explanations by a professor, however, the fount of information the student could acquire would place him/her well beyond the introductory level.

Chapters 6 and 7, "*Commedia*: *Purgatorio*" and "*Commedia*: *Paradiso,*" examines the purpose and content of the final two canticles. *Purgatorio*, writes Quinones, "is a place where one sets one's ethical nature in order by obedience to Law" (110), where active purgation is the result of knowledge and will, and where the acceptance of freedom through suffering relieves all trace of fear. *Paradiso* is the place of love and knowledge, where the return is computed, and man reaches the summit of existence and understanding. "The purpose of the paradisal mode is finally to account for and to justify the breakages, the divergence and discrepancy of the world" (165). That is to say, "the nature of blessedness lies in its response to the broken character of the universe" (165), in the ability to understand equality in difference. This problem, writes Quinones, "is the

expressed design of the *Paradiso* to address" (165), but its resolution, "a benevolent toleration of the mystery of inequality" (166) stemming from a patriarchal Father, is precisely what causes a "contemporary reluctance to avoid the challenging and yet enormously rewarding poetry of the *Paradiso*" (163). It is precisely this contemporary aversion to inequality and any semblance of patriarchal order that makes "it very unlikely that modern appreciation of the *Paradiso* will ever move beyond poetic admiration to the genuine level of personal approbation" (166).

Though there is much truth in Quinones's statements, he seems fixed on the idea that Dante can only surmount this problem by purporting "a spiritual transcendence of the issues of equality" (166), something he characterizes as "a benevolent toleration" (166). Instead Dante understands equality in difference, an idea which is not so distant from modern thought. After all, contemporary ideology seems to profess again and again the individuality — that is, the difference — of equal human beings. At first glance the *Paradiso* seems to present a hierarchy of inequality, but when Dante is truly understood, the reader can comprehend that there exists equality in difference. When the reader enters the text, moving past initial appearance, he understands, as Quinones seems to contradictorily assert in his last paragraph of his last chapter, that "Dante's remarkable philosophic thought . . . permits this preservation of diversity in the midst of paradisal unity" (172).

In the short conclusion (Chapter 8) Quinones traces the reverberations and destiny of Dante's work throughout the ages. A fine introduction to the historical reception and conception of the *Commedia*, from Petrarch and the Vichian reevaluation to DeSanctis and Croce, Barbi and Sapegno, Quinones here reaches a level of succinctness which is admirable if not to be imitated. He also gives his own thoughtful evaluation, pointing out the errors and triumphs in the scholarship which has led to such a comprehensive understanding of the *divino poeta* and his masterpiece. Quinones also points out passionately something which is often forgotten amidst all this philology: that the *Commedia* as a poem is "one of the most pleasurable to read that has ever been written" (171).

Quinones has updated a volume which is crucial for the college student. Unable to maintain that almost impossible balance of two extremes, Quinones finds refuge in the *mesotes*, that middle place of virtue where harmony resides. Beleaguered by a constraint of space, his monograph can sometimes take the form of too much information presented too quickly, like a series of note cards flashing before the reader. When, however, he seems to express himself "off the cuff," Quinones is at his best, writing with a fluidity and grace which can only come from an intimate understanding of Dante Alighieri.

Michael Farina, *University of Connecticut*

Dante Alighieri. *Dante's* Monarchia. Translated, with a commentary, by Richard Kay. Studies and Texts 131. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998. Pp. xliii + 449.

As little as five years ago, the reader in search of even a serviceable English translation of Dante's lastingly controversial treatise on monarchy was faced only with a variety of more or less unappetizing choices. The half-dozen extant versions, from F. J. Church's of

1878 to Donald Nicholl's of 1954, were all so elderly as to have become outdated, especially in light of Pier Giorgio Ricci's revolutionary *edizione nazionale* of the Latin text (itself now more than three decades old); most of them were available only in the dustier recesses of major academic libraries and the bargain basements of used book stores; and the one exception to that depressing rule, Herbert W. Schneider's widely disseminated effort of 1949, was not only misleadingly re-baptized, as *On World-Government* (in tune with the post-World War II times, and also, perhaps, with an unacknowledged but atavistically American distaste for the concept—even the name—of monarchy itself), but also openly declared its translator's anachronistic intent, being described in the preface as "made for today's political thinking rather than for students of Dante." For most of the twentieth century, then, such students (at least those who could not or would not learn Latin) were all too often condemned to read *Monarchia*—if at all—either through veils of scholarly Victorian fustian or from an angle whose eccentricity was dictated by the partisan enthusiasms of the liberal American intelligentsia, vintage *circa* 1949.

The decade now ending has changed all that. *Monarchia* has, at last, been restored to monoglot English readers, thanks to the monumental labors of two outstanding Anglophone scholars. The first of these, Prue Shaw, has long been at work on a new critical edition of the Latin text, which promises to revise Ricci's work at many significant points, and in 1995 she produced as a foretaste (in the excellent and now, it sadly appears, moribund series of *Cambridge Medieval Classics*) a parallel-text edition with a clear and well-informed introduction and economical but invariably useful footnotes and bibliography. (An *editio minor*, consisting of the English translation only, along with abridged versions of the critical matter, appeared as one of the *Cambridge Texts in the History of Political Thought* in 1996.) Now, hard on Shaw's editorial heels, comes Richard Kay, with what may well prove to be the definitive *Monarchia* for English-speaking readers, at least for the (dimly) foreseeable future.

What is most immediately impressive about Kay's work is its sheer scale. Some thirty pages of introduction and more than forty of bibliography, along with two substantial indices and a detailed (and very useful) paraphrase of *Monarchia*'s content (itself over forty pages long), frame a parallel Latin/English text in which from half to two-thirds of nearly every page—occasionally more, seldom less—is taken up with footnotes. Fortunately, the quality of Kay's editorial contribution is more than a match for its quantity. It rests on reading of awe-inspiring scope: Kay has immersed himself in the scholarly literature of all the (numerous) relevant disciplines (history, political science, theology, philosophy, literary and textual criticism, the reception history of *Monarchia* itself), and he deploys his learning to an effect that is consistently illuminating and never otiose. His ready familiarity with the copious pertinent scholarship in German is an especially noteworthy, and welcome, feature of his work.

But Kay supplies far more than a mere *catalogue raisonné* of *Monarchia* scholarship (for all that his annotations will surely be picked over for years to come by lesser figures following breathless in his footsteps). He also sets out to provide conclusive explications of many disputed points of interpretation, passing courteous but firm judgment on the attempts of his predecessors, and hewing throughout to an admirably rigorous standard against which those attempts (and his own) are to be measured, a standard defined by accurate, consistent, and historically grounded understanding of the technical vocabulary and argumentative devices employed within *Monarchia* itself. Scholars (and Dante

scholars in particular!) being what they are, it is of course unlikely that every one of Kay's attempted settlements of a *disputatio* will command acceptance; but the extent of his expertise and the soundness of his method alike insure that anyone venturing to break an interpretative lance with him in the future will have to come to the tournament very well equipped indeed.

No editor of *Monarchia* can—or (probably) would want to—shy away from dealing with the many thorny questions raised by various extrinsic aspects of the text's situation in history: its date, its connections with Dante's other works and the literary and intellectual culture surrounding them, its intended audience, its manuscript transmission, its fate at the hands of critics and commentators. Kay's introduction engages each of these problems in turn, beginning with a welcome stress on Dante's training in rhetoric and involvement with scholastic culture, moving on to consider "the origins of Dante's monarchism" in his experience of civil strife in Florence, and then tackling the most durably irritating *grattacapo* of all: "the date and purpose of the *Monarchia*." Here he first surveys the history of this most vexed of questions, rounding up all the usual suspects from Guido Vernani to Bruno Nardi and beyond, and then zeroes in on issues of textual transmission, above all those raised by the notorious apparent self-citation by Dante of *Paradiso* V at *Monarchia* I. xii. 6.

For Kay the phrase's Dantean authenticity is confirmed by the work of Ricci and Shaw in establishing a manuscript stemma in which all witnesses contain it, allowing us, according to the rules of stemmatics (which, Kay remarks in an uncharacteristically bilious aside, "[a]nyone dealing with classical and medieval texts knows—or ought to know," xxiii), to be confident that it was also in the archetype and, behind that, in the autograph as it came from Dante's hand. Kay is right that the case for authenticity is strong, though he seems almost touchingly convinced that mere invocation of the name of Paul Maas and "the norms of textual criticism" (xxiv) will scare away those objectors who might start—as many, their existence significantly unacknowledged by Kay, have done in recent years—by questioning the very premises on which the "rules" of stemmatics and the "norms" of textual criticism are believed by their practitioners to rest. He is wrong, however, to move so quickly to conclude that residual or stubborn skepticism about the *Paradiso* reference is generally based on bad faith or axe-grinding for "some alternate hypothesis that requires far more faith, not to say credulity" (xxv). This reviewer, for instance—to take only the example closest to hand—is not aware of having any particular agenda to advance or hypothesis to cherish in connection with the interpretation or dating of *Monarchia*, and he knows enough about textual criticism to agree with Kay that "the manuscript evidence indicates unanimously and unequivocally that the phrase was in the *Monarchia*'s archetype" (xxiv); and yet he still cannot quite rid himself of a nagging sense that something here seems amiss, that Dante's alleged self-citation feels strangely superfluous and uncharacteristically clumsy, that (to mention only one intriguing possibility that skeptics have raised) the phrase "sicut in Paradiso *Comedie* iam dixi" looks very much like a marginal (scribal) gloss that has lost its final third-person marker, *t*—easy enough to do, as a glance at Cappelli's *Lexicon abbreviaturarum*, s.v. *dixit*, will reveal—and has therefore been incorporated into the text as a first-person authorial comment. Even allowing for the lack of solid support for this and other reasons for doubting the *Paradiso* allusion's genuineness, Kay's scornful dismissal of "those who prefer soft evidence to hard" (xxv) will not—quite—do; for to recognize "the norms of textual criticism" is also to recognize that, under the pressure of fresh historical or

archival discoveries, a different manuscript recension, or a reconsideration of basic theoretical principles, even the hardest of evidence has a way of coming out looking curiously squishy.

It must be conceded, however, that the case which Kay goes on to build on his acceptance of the *Paradiso* reference and his consequent dating of *Monarchia* to no earlier than 1316 has a considerable degree of plausibility. Removing *Monarchia* entirely from the context of Henry VII and his ill-fated descent into Italy, and adverting afresh to Dante's rhetorical training and interests, Kay puts forward a persuasive argument for seeing the treatise as a response—perhaps commissioned by Can Grande della Scala, perhaps composed by Dante *sponte sua*—to the threat to the Ghibelline Can Grande's lifetime appointment as imperial vicar of Verona and Vicenza posed by John XXII's decretal *Si fratrum* (1317). Space does not permit exhaustive examination of this proposal and its fascinating implications, but Kay argues skillfully in its favor, and this reviewer is inclined to take it very seriously indeed—albeit at the necessary cost of preferring soft evidence to hard.

The rest of Kay's introduction provides a detailed survey of *Monarchia*'s *fortuna* in manuscripts, printed editions, translations, and commentaries, by far the most lucid and comprehensive account of these matters available in English.

Comparisons may indeed be odious, as the cliché tells us, but they are inevitable for all that. Appearing so soon after Shaw's analogous edition, Kay's work is bound to leave the anxious reader wondering which one to prefer. The easy—and, luckily, the right—answer is: neither. The merits of both are considerable, and, to our great good fortune, they are complementary. Shaw is a literary and textual critic by training and experience, and her introduction and annotations reflect that fact just as clearly as Kay's reflect his background as an historian. Between the translations there is little to choose: Shaw's leads in point of fluency and readability, Kay's scores in terms of literal faithfulness and internal consistency. Each offers a thoroughly reliable guide to the meaning of Dante's Latin. In short, scholars will want—and need—to use both (though they will usually find that Kay takes them further and deeper into the marrow of any particular issue). Teachers of *Monarchia*, however, will probably find Shaw the more immediately useful (especially in its *editio minor*): readability is important in the classroom, and Shaw's introduction provides much more of what the beginning student will be likely to want at the point of entry into the text. (Also, and far from irrelevantly, Shaw's abridged edition is available in a relatively inexpensive paperback.) Both beginning and more advanced students could, however, also profitably use Kay as a reference work; and, should his publishers show the same good sense as Shaw's and put out a cheap paperback edition, the choice of classroom text would become much harder. As far as scholarly usage is concerned, however, there need be no doubt at all: this book belongs on every Dantist's basic reference shelf.

Steven Botterill, *University of California at Berkeley*

***Beginning and Discoveries. Polydore Vergil's* De inventoribus rerum. *An Unabridged Translation and Edition with Introduction, Notes and Glossary by Beno Weiss and Louis C. Pérez.* Nieuwkoop: De Graaf Publishers 1997. Pp. 602.**

I curatori si prefiggono di rendere accessibile a tutti i lettori in grado di leggere l'inglese un classico del nostro Umanesimo, oggi troppo dimenticato, e non accessibile in

nessun'altra lingua moderna, se si prescinde dalla traduzioni cinque e secentesche. Il traguardo presentato con grande modestia è in realtà difficilissimo da raggiungere perché si tratta di un'opera di notevole mole, di lingua raffinata e non facile da tradurre, di erudizione a volte arcana, per cui si può senz'altro dire che il lavoro presentato con tono dimesso sia invece un'impresa nobile e di notevole valore. La modestia dei curatori si rileva anche nel fatto che fra gli esigui dati bibliografici posti alla fine dell'introduzione si ometta di menzionare la loro edizione di un adattamento castigliano rinascimentale (Juan de la Cueva's *Los inventores de las cosas*. A Critical Edition and Study. University Park: The U of Pennsylvania P, 1980) che se non altro avrebbe dimostrato una lunga fedeltà al tema. In effetti Polidoro Virgili meriterebbe oggi un'attenzione maggiore, almeno pari a quella che ebbe fra i suoi contemporanei. Forse tale silenzio si deve al fatto che il suo capolavoro, *Degli inventori delle cose*, sia poco o mal noto. Si ignora, infatti che l'opera ebbe due redazioni, la prima in tre libri e la seconda di otto; e mentre la prima s'incentrava sugli "inventori" delle arti o cose più svariate, la seconda esaminava i riti e la storia della Chiesa. La prima è quella che godette di maggior fortuna fra i contemporanei, i quali ci hanno tramandato l'idea che Polidoro Virgili sia l'autorità massima nello studio degli inventori (basti pensare allo studente che dice a Don Chisciotte di aver nel cassetto un libro che aggiungerebbe vari inventori al capolavoro di Polidorio Virgili, fra cui l'inventore del raffreddore e del mal francese). Ma i libri che dovrebbero aver maggior interesse storico-culturale per noi dovrebbero esser proprio i cinque aggiunti nella seconda redazione perché lì si rivela l'atteggiamento del "riformatore" che associerebbe Virgili a Erasmo e a tutta la corrente irenica. Si ricorderà infatti — e i curatori lo sottolineano — che il *De rerum inventoribus* fu messo all'indice e che fu poi rimesso in circolazione ma in versione espurgata. La presente traduzione si basa sulla versione integrale (il testo scelto è quello del 1546) e i curatori mettono in grassetto le parti soppresse dal censore: in tal modo ci fanno capire quali pagine non riuscirono gradite alla Chiesa postridentina, e ci consentono di percepire quella *verve* polemica che dava all'opera un'attualità del tutto soppressa nelle versioni espurgate. La presente traduzione consentirà di vedere con occhi diversi il *De rerum inventoribus*.

L'introduzione traccia un profilo biografico e intellettuale di Polidoro e abbozza una rapida storia del testo. È succinta e lucida, e oltre a mettere in rilievo alcuni aspetti testuali e soffermarsi alquanto sull'aspetto "riformista", mette in luce anche alcuni tratti dell'umore vergiliano. Pochissimo, invece, si dice dell'aspetto propriamente "euematico", cioè del tema degli "inventori", tema che rappresenta un momento importante nell'antropologia umanistica, in quella sua rivalutazione del "Prometeo", dell' "homo faber" che arricchisce l'umanità, nonché nella tendenza neoplatonizzante a risalire alle origini.

La traduzione, per quel che ho potuto verificare, mi sembra eccellente, precisa ed elegante. Il commento è sobrio ed essenziale, limitato per lo più all'identificazione dei passi citati letteralmente. I curatori hanno evitato, nella misura in cui è stato possibile, di dare una loro traduzione di questi passi, e hanno fatto ricorso ad esistenti traduzioni in inglese; devo dire che non mi risulta chiaro il motivo di questa decisione: forse perché la traduzione di passi greci, per altro rarissimi, presentava difficoltà particolari. Altre note, in scala minima, riguardano identificazioni storiche e chiarimenti di qualche allusione. Il commento va integrato con l'eccellente "glossario" (pp. 529-589), che in realtà è un indice non lessicale ma storico in cui in modo puntuale ed essenziale vengono identificate le persone storiche e i personaggi letterari e mitologici e i luoghi citati nel testo;

purtroppo mancano i rinvii alle pagine per cui l'utilità di uno strumento del genere viene ridotta di molto.

Chi ha sfogliato il testo di Polidoro Vergilio capisce subito la vastità di un'impresa del genere perché il *De rerum inventoribus* appartiene a quel genere di opere erudite in cui le citazioni di classici e le allusioni al mondo antico e moderno sono fittissime in quanto su di esse riposa la documentazione filologica. E chi lo sfoglia capisce anche che un commento esteso a tutti i dettagli di un testo simile avrebbe richiesto un impegno diverso e sarebbe destinato ad un pubblico più ristretto. Nei limiti che i curatori si son prefissi, il loro commento è utilissimo ed encomiabile. E la natura del testo giustifica anche qualche caduta dovuta a difficoltà reali e qualche volte a distrazione, come accade in lavori di tanta mole. Mi permetto qualche osservazione a riguardo, fatta con lo spirito di chi a suo tempo è incorso in errori del genere e non di chi si atteggia a critico immune da colpe simili. Per esempio a p. 291 trovo un "historian Martin Cisterciense, a companion of Pope Innocent IV", e vedo che nelle note e nell'indice manca il nome di questo storico che è da identificare con Martinus Strepus o Martin de Treppau, meglio noto come Martinus Polonus, autore di una *Chronica summorum Pontificum atque imperatorum Romanorum* (ca. 1277). Un altro passo: a p. 289, dopo varie notizie sulla distribuzione del parrocchie, Polidoro scrive: "I have taken all this from Bibliothecarius, from (the Popes) Damasus and Platina II". Nel "glossary" troviamo che Bibliothecarius è "A title given to the cardinal who directs the Vatican Library. Polydore may be referring to Francesco Tolomei, who took charge of the Library after it was reorganized by Boniface VIII". Ma Bibliothecarius è semplicemente Anastasius romano del IX sec. che fu fatto bibliotecario dai papi succeduti a Nicolò I, e per questo fu chiamato Bibliothecarius; e fu autore di una *Chronographia tripartita* alla quale Polidoro probabilmente allude. Quanto a Damaso non si capisce l'aggiunta tra parentesi (the Popes): è un errore per "Pope" o si riferisce anche a Platina II? Probabilmente l'allusione a Damaso è dovuta al fatto che per molto tempo lo si ritenne autore del *Liber Pontificalis* o almeno della prima redazione. Quanto a Platina sembra chiaro che il II non si riferisca ad un Papa (del resto basta vedere il "glossary" sotto Platina/Sacchi) ma al secondo libro della *Historia de vitis pontificum* del Platina; tuttavia sorprende vedere che nell'originale si legge semplicemente "Haec ex Bibliothecario, Damaso, Platina ac aliis . . ." (p. 268 dell'ed. 1546). A p. 292 si legge un passo di un'epistola di San Gregorio al Januarius "Bishop of the City of Cagliari in Sardinia", passo che non è stato identificato e il cui destinatario, Januarius, manca nel "glossary"; ma la lettera si trova nella epistola 83 (*Pat. Lat.* , LXXV, 536-67). A p. 493 e sg., dove colgo un refuso (il libro di Giulio Capitolino viene detto *Life of Giordano* anziché *Life of Gordianus*) si leggono due passi attribuiti ad un "Joannes, Bishop of Rossano [Rossensis]", e la nota relativa del commento ci dice che questo "Iannis Rossensis episcopi" rimane non identificato, e si avanzano le ipotesi che possa essere un vescovo di Rossano in Calabria oppure il vescovo di Rossen in Scozia o di Rossen in Irlanda. Ora, a parte il fatto che si sarebbe potuto fare immediatamente un controllo sulla *Series episcoporum* di Pio Bonifacio Games, pare che i curatori siano stati tratti in inganno da un lettura erronea di Rossensis per Roffensis (p. 478 dell'ed. 1546); infatti il "Ioannes episcopus Roffensis" non è altri che il teologo John Fischer, vescovo di Rochester, amico di Polidoro Vergili (cfr. Introduction, p. 6), autore di un'opera contro Lutero, *Sacri sacerdotii defensio contra Lutherum*, alla quale Polidoro attinge i passi ricordati. A p. 285 trovo che "Archpertus, having gained the kingdom by force, had the head of captain Rhotaris shaven because the latter had sided with Lentpertho, son of the

dead King". Nel "glossary" si trova solo il nome di Rhotatis, identificato come "King of the Longobards 636-652"; ma il testo parla di un "capitano"; i nomi di Archperto e di Lenthperto mancano nell'indice, e forse a ragione perché nella forma in cui li tramanda Polidoro Vergilio (p. 264 dell'ed. 1546) non è possibile identificarli: si tratta infatti di corruzione del testo di Paolo Diacono (*Historia Longobardorum*, VI, 20) in cui si parla di Aripertus e di Liupertus.

Sviste del tipo indicato son pressoché inevitabili in un'opera del genere, e hanno il peso del pulviscolo che viene a posarsi anche nelle opere curate con la massima attenzione. Nel complesso questa traduzione è importante e utilizzabile come prima affidabilissima base per un rilancio del capolavoro di Polidoro Vergili; e di questo bisogna esser gratissimi ai curatori.

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Ludovico Ariosto. *Orlando furioso* e *Cinque canti*, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino: UTET, 1997.

"Anche rispetto ai grandi modelli culturali che la ispirano, l'opera di Ariosto si presenta più come un'occasione di tensione e confronto, che di sintesi e risoluzione armoniosa" (79). Per arrivare a questa conclusione nella sua *Introduzione* all'*Orlando furioso*, Remo Ceserani è passato attraverso una rapida carrellata degli umori più recenti della critica ariostesca, dagli anni '60 di un Ariosto di antimoderna e quasi antipatica armonia di Carne-Ross, agli anni '90 di un Ariosto più vicino alle nostre orecchie e alle nostre inquietudini di Patricia Parker e di Sergio Zatti. Avendo sfiorato *en passant* la titanica figura di Benedetto Croce, e liberatosi dell'opprimente padre usandolo come punto di contatto con Carne-Ross, Ceserani si dedica allo scandaglio del *Furioso*, rifiutando gli eccessi psicanalitici di Giuseppe Dalla Palma e lo struggente tentativo di far quadrare il cerchio di Pio Rajna. De Sanctis, Croce, lo stesso Rajna sono figure distanti, appena sbozzate sullo sfondo di un nuovo reimpasto della tela che il Ceserani va tessendo, di cui essi non sono nemmeno più propriamente fila. Nell'atto di rigettare la lettura di Sklovskij secondo cui Ariosto è preso tra l'uccisione del padre Boiardo e la rivalutazione dello zio Virgilio, Ceserani costruisce la falsariga del suo operare: "ironicamente conoscitiva", non di ricostruzione (o rilettura) attraverso la distruzione. Se nel *Ritratto di Ludovico Ariosto*, ad apertura del volume, Ceserani dà più peso ai padri (per esempio analizzando l'atteggiamento diverso di De Sanctis verso l'Ariosto nelle lezioni zurighesi e nella *Storia della letteratura italiana*), in un tributo che nasce più dalla necessità tematica del brano che vuole essere una carrellata a dissolvenze incrociate sul fondo nero di un ritratto di Ariosto che non c'è, nell'*Introduzione* vera e propria, lo studioso può liberarsi nell'aura sanza tempo tinta dello scandaglio dell'opera in sé, più che in quello dell'autore. Ceserani procede nel parallelismo tra il suo operare e quello dell'Ariosto ponendosi come "creatore di spazi metaforici" (78) della critica e lasciando in filigrana tracce di un suo legame con la recente poesia italiana, e non con la storia della critica letteraria, presente o passata. In un processo di citazione-prestito in pieno stile ariostesco, e non a caso il critico che adombra come elettivamente più vicino alla sua impostazione è Calvino, sempre artista, anche nella critica, che andava "ariosteggiando non poco nei suoi stessi scritti" (64), Ceserani ha disseminato una serie di riferimenti a Montale, tutti impliciti e tutti riassorbiti nel testo.

"E infatti non è tanto sul terreno tradizionale della storia dei generi quanto su quello più sottile e ambiguo delle modalità narrative e letterarie, che si possono cogliere frutti

critici interessanti e forse arrivare più vicini a *carpire il segreto* di una contraddittorietà cercata, sofferta, eppure nascosta, occultata" (68, corsivi miei). Proprio nel cuore del suo saggio, in una dichiarazione di critica, Ceserani nasconde una dichiarazione di poetica, attraverso il Montale che sperava di spiare il ritmo e il respiro di quella immensa bolla di cristallo sottile che è il mondo. La contraddittorietà, segno distintivo dell'Ariosto e che, agli occhi di Ceserani, lo rende vincitore sul tempo e, forse, sui critici, è cercata eppure nascosta, come la dichiarazione di critica poetica del Ceserani stesso. Sono "le storie che non si concludono, i fili della trama che sfuggono alla tessitura e ai nodi finali" (69) a interessarlo; in una parola, l'anello che non tiene.

Viene solo una domanda, dunque, in fine. Perché il Ceserani ha cercato comunque di "armonizzare" il *Furioso*, sia pure solo attraverso l'ordinamento dei temi per stratificazione? "Il poema risulta organizzato su tre diversi strati" (73) (a cui si aggiungerà poco più avanti un quarto). Che ne è stato dell'irriducibilità delle storie che non si concludono? Forse, ancora con Montale, Ceserani ha convenuto che se con orrore la poesia rifiuta le glosse degli scoliasti, non è certo, pur sempre, che la *troppo muta* basti a se stessa.

Sergio Zatti sembra essere d'accordo con Remo Ceserani quando definisce il *Furioso* come "work in progress", in quanto una tale definizione fa sì che, a prima vista, l'opera appartenga alla più vicina modernità. Dico a prima vista poiché in effetti l'argomentazione di Zatti è più complessa e sembra voler sfuggire alle angustie di una localizzazione temporale del testo. Nel saggio *Il lavoro di tutta una vita: l'elaborazione del* Furioso *e i* Cinque Canti, attraverso una robusta argomentazione filologica, lo Zatti specifica la definizione di *work in progress* come, in questo caso, un lavoro di cancellazioni progressive che, attraverso gli anni e il paziente *labor limae* dell'autore, hanno affinato e assottigliato il testo privandolo di una serie di parti che ne rendevano la forma e il contenuto *incongrui* rispetto al pubblico e allo stile ricercati dall'Ariosto.

L'utilizzo del termine "cancellazione" spinge il testo, allo stesso tempo, in avanti e indietro nel tempo; in avanti rispetto alle date di composizione, poiché la cancellazione porta subito alla mente il trattato di Torquato Accetto sulla *Dissimulazione onesta*, e quindi spinge il testo verso gli albori del barocco, indietro rispetto alla contemporaneità implicata dall'espressione *work in progress*. Ma qui si apre una complicazione ulteriore poiché, in realtà, nelle argomentazioni dello Zatti, la cancellazione operata da Ariosto appare un'operazione di "armonizzazione", a un tempo di stampo umanista ma anche manzoniano.

"Le correzioni storiche e linguistiche documentano il passaggio da un ambito municipale ad uno di più larga prospettiva nazionale (Segre), che collega l'opera ariostesca al processo di rinnovamento letterario promosso a partire dagli anni '20 del nuovo secolo" (35). Se, dunque, lo Zatti colloca apertamente il lavoro dell'Ariosto sul *Furioso* come operazione di iscrizione dell'opera "nel suo tempo e luogo", con gesto simultaneo, attraverso l'uso di una terminologia che sembra presa in prestito dalla critica manzoniana, egli proietta la silhouette dell'Ariosto su quella dello scrittore milanese. L'Ariosto va a risciacquare i suoi panni al lavatoio del Bembo come Manzoni aveva risciacquato i suoi sulle sponde dell'Arno.

Nella *Introduzione* ai *Cinque Canti*, letti anch'essi attraverso il prisma del *work in progress*, l'interpretazione di Zatti mostra di preferire loro il *Furioso*, poiché essi appaiono come un "rovescio negativo" (1633) dell'opera maggiore. Qui l'aggettivo "negativo", riferito ai *Cinque Canti*, ha una significazione diversa da quella della critica

maggiore che ha voluto con questo termine identificare il passaggio dall'umore "giocoso" e, se vogliamo, "armonioso" del *Furioso* al tono grave dei *Cinque Canti* stessi. Per lo Zatti bisogna pensare questi ultimi non come un'opera completa, ma come parti del *Furioso* tagliate durante le fasi di limatura dall'Ariosto. Nell'*Introduzione* è infatti proprio sulla figura dell'Ariosto che si concentra la lettura di Zatti, argomentando che la natura di *work in progress* dei *Cinque Canti* è diversa da quella del *Furioso* in quanto in quest'ultimo ci troviamo di fronte a un'opera il cui autore è ben presente e si manifesta attraverso l'uso dell'ironia che gli conferisce allo stesso tempo uno sguardo dall'alto e uno dal di dentro. Nei *Cinque Canti*, al contrario, lo Zatti lamenta proprio l'assenza dell'autore che si era manifestato con tanta forza nel *Furioso*. Manca qui l'ironia e, di conseguenza, ci troviamo di fronte a una "crisi della funzione di regia" dell'Ariosto. Lo Zatti interpreta questa differenza come una mancanza dei "frammenti", spiegando così perché a suo parere questi siano il "rovescio negativo" dell'opera di origine. Con un'argomentazione che ricorda curiosamente da vicino la critica di Tolstoj a Dostoiëvskij, lo Zatti lamenta l'incapacità di Ariosto di uscire dalle trame che lui stesso ha intessuto; Ariosto, cioè, "resta sospeso su quel *fastel da non ne trar costrutto*" (1636) che lui stesso aveva creato con le parole di Orlando e Rinaldo contendenti (V, 70). L'immagine di un Ariosto "caduto nello stesso fango in cui aveva messo i suoi personaggi", per usare le parole di Tolstoj, è alquanto inedita e interessante e restituisce i *Cinque Canti* alla dimensione di frammenti da cui non è lecito trarre né un'interpretazione dell'Ariosto più cupo e pessimista, né una lettura di questi brani come in qualche modo contrastanti col *Furioso*. In generale, eliminando così il problema posto dall'aura di sconforto che attraversa i *Cinque Canti*, l'opera intera dell'Ariosto, e non solo il *Furioso*, tornano a una dimensione di armonia, o alla dimensione di una ricerca costante dell'armonia. I curatori di questo volume, alla fine di questo secolo disarmonico, hanno costruito con nuove premesse un'immagine armoniosa dell'Ariosto da consegnare alla critica del nuovo millennio.

Nefeli Misuraca, *Yale University*

Angela Biancofiore. *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l'homme à l'oeuvre*. Paris: L'Harmattan, 1998. Pp. 352.

Angela Biancofiore's important, well-documented book is a welcome contribution to the body of scholarship on Renaissance artist Benvenuto Cellini (1500-71). Celebrated as a goldsmith and sculptor, Cellini was also a prolific writer: in addition to his famed *Autobiography*, he penned numerous sonnets, dozens of letters, and a popular set of art treatises. With her volume, Biancofiore hopes to demonstrate how "la parole de l'écrivain" is inextricably intertwined with "le geste de l'artiste" (12). For Biancofiore, Cellini's writings clearly reveal "une conception du monde et de l'homme qui n'est pas sans rapport avec le débat philosophique de son époque" (10) centered around the tenets of Ficino's neo-Platonism. She intends to prove that Cellini, although lacking a formal university education, was immersed in the vibrant culture of Medicean Florence where artists and men of letters discussed and sought to actualize Ficino's neo-Platonic notion of the magical nature of the world. Written for specialists, the volume nonetheless is accessible to a general audience. The book's seven chapters cover a wide range of topics, from an analysis of the autograph to a study of the aesthetics and ethics of Cellini's art. Biancofiore skillfully moves from text to image as well as from the particular to the

general, from a close analysis of the verse of a sonnet to the broad discussion of the use of the grotesque in Renaissance culture.

The book consists of four brief chapters, two medium-length ones, and one very long chapter. Let us begin with the brief chapters. Chapter one, "Le manuscrit de la *Vita*," contains a short study of the autograph of the *Life* and the first printed editions. Here Biancofiore discusses the additions, deletions, and corrections evident in the original manuscript, suggesting that they represent "des hésitations, des perplexités, des repentirs qui ont accompagné la rédaction de cette *Vita* assez singulière dans son genre" (29). To my knowledge, this is the first time a study of this nature has been attempted. The small section on the *Vita*'s first printed editions follows Orazio Bacci's earlier work in this area. Chapter two, "Le genre littéraire: mémoires, souvenirs autobiographies," examines the genre of first-person writing in the early modern period, tracing the development of autobiography as a literary form. In Chapter three, "La langue de Cellini," Biancofiore persuasively argues that the *Vita* transgresses the linguistic, stylistic, and syntactic norms of the period. She also studies some of the more common rhetorical devices used by Cellini in the story of his life, including accumulation and hyperbole. Although the first three chapters cover familiar ground for Cellini specialists, Biancofiore expands and deepens our understanding of these important topics. The last brief chapter is Chapter seven, "Ethique et esthétique: une éthique fondée sur l'art," where Biancofiore skillfully analyzes Cellini's view of the artist as a kind of *magus*, tapping into both divine and demonic forces in the act of creation, following Jane Tylus's important work in this area.

The book also contains one long chapter (chapter four) and two medium-length chapters (five and six). In my view, the centerpiece of the book and the chapter containing Biancofiore's most original contributions is the fourth chapter, "L'atelier: théâtre du monde," where she cogently argues that Cellini acts within the "magical" space of the Renaissance artist's workshop. This chapter touches on a broad range of related topics, including "art et science, or et pouvoir, principes esthétiques et données techniques, sensualité et crime, histoire personelle et histoire collective" (100). Here she returns to her foundational notion concerning the inextricable relationship in Cellini's life and work between *dire* and *fare*, between saying and doing, words and deeds: "Traduire un concept en oeuvre: pour Cellini l'oeuvre a un sens, la matière, transformée par l'artifix, peut 'dire,' la matière parle et l'oeuvre exprime une visione du monde" (116-117). In the fifth chapter on representations of women, "Figures de femmes dans la *Vita*," Biancofiore makes a significant contribution to gender-based studies of Cellini's *Vita*, following in the footsteps of Nancy Vickers and Giulio Ferroni. Chapter six, "L'esthétique cellinienne," carefully outlines three main aspects of Cellini's aesthetics — design, imitation, and allegory. In chapters four, five, and six Biancofiore is clearly at her best.

My reservations about Biancofiore's book fall into two main categories: organization and methodology. In my opinion, the book would have been stronger if the chapters did not vary so drastically in length. The shortest chapter is seventeen pages, the longest more than ten times that. Shorter chapters should have been expanded and incorporated into larger ones or combined together. Overall, the disparate themes of the different chapters do not seem to be linked together in any systematic way. I also would have liked Biancofiore to be more forthcoming about her theoretical approach(es) in the Avant-propos where there is no mention of methodology. There are, however, places in the book where she utilizes a variety of different interpretations to support her reading of

the material, including Marxist and psychoanalytic positions, but her claims are often unconvincing. For example, her claim on page 125 that Cellini is alienated from his art ("L'artiste est 'aliéné', et il est conscient de son aliénation") is simply not proven. Rather than utilizing Auguste Renoir's theory of labor to support her position (119), Biancofiore's argument would have been better served by examining contemporary theories of work, artistic creation, and labor. Finally her study would have benefited greatly by incorporating recent work on Cellini by American and British scholars, some of whom I have mentioned above, although none of these appears in her bibliography. Despite these shortcomings, Biancofiore's book remains a careful and thoughtful book on this fascinating and unique Renaissance artist — a must-read for Cellini specialists and generalists alike.

Margaret A. Gallucci, *University of Michigan*

Christopher Ryan. *The Poetry of Michelangelo: An Introduction.* Madison, NJ: Fairleigh Dickinson, 1998. Pp. 345.

Very few writers, indeed very few scholars manage to penetrate an artist's work with such depth and clarity as Christopher Ryan. His ability to present Michelangelo's thought and to demystify the seemingly infinite nature of its complexity remains astounding. Ryan conveys all of the beauty and the chaos of Michelangelo's poetry with the precision and simplicity that is usually left only to the realm of imagination and of ephemeral possibility.

The task of presenting Michelangelo's poetry is no easy endeavor; the fractured disorder of the poems themselves, not to mention the complex studies and varied editions already published, makes it a monumental undertaking. This task, fused with the tormented expression of Michelangelo's thought in verse, at times nears the impossible. Simply put, as Ryan writes in his preface, "to attempt to enter into that soul as it voices the lyricism of its enchantment with beauty, finite and infinite, takes stock of the unceasing ravages that threaten all mortal creation and wrestles with what it considers its own sinful inadequacies, is no easy matter" (xi). Ryan, though, makes it *seem* easy — certainly a sign of the profound understanding he possesses of Michelangelo and his poetry. He finally succeeds, and the wait has been long, in presenting Michelangelo's poetry as a coherent and enlightening whole, at once accessible to the beginner and informative for the scholar.

Writing with many different readers in mind, Ryan addresses an audience as diverse as the very themes in Michelangelo's poems. He writes for the beginner, the general reader who has certainly seen pictures of Michelangelo's work but who might be very surprised indeed to learn that he was a poet at all. He writes for the "professional student of art" (xii) who knows that Michelangelo wrote poems, but has not yet delved into their significance in order to understand better the artist's work. And he writes for the student of Italian literature, who is "familiar with the poetry but would welcome help in unraveling the complexities of the individual poems" (xii). Ryan maintains the precarious balance with ease, creating a harmony that might even go unnoticed.

Ryan's goal is not to underscore the complexity of Michelangelo's corpus through over-simplification; such an act would "reduce the artist's poetic achievement" (xi). It

would also ignore the rough fragmentation so often present in his verses. Instead Ryan's aim is to clarify, to give body to the *fury of form*. He accomplishes this feat rather brilliantly "by setting out the broad stages in which the poetry evolved, and by attempting within each stage to elucidate the principle concerns which gripped the imagination of the poet" (xii). His modest "attempt" is a triumphant success. Ryan magnificently places the poems in their historical context, not only allowing the reader to understand the ideals and motives behind their composition, but also providing a lucid and enlightening organization to an initially daunting, insurmountably chaotic body of work. Part history and part philosophy, this wealth of information allows the readers to fully comprehend Michelangelo's verse while broadening their understanding of his visual art as well.

Though Ryan divides his book of eleven chapters into five parts, there are really only three: an introduction (Part I), the poems in their chronological evolution (Part II to Part IV), and an analytic conclusion that serves as a retrospective overview (Part V). Part I, aptly entitled "Introduction," presents an account of the difficulties in approaching Michelangelo's poetry, and traces the relatively recent story of their entrance into the history of literature (Chapter 1, "Approaches to Michelangelo's Poetry"). The second chapter provides an historical overview of Michelangelo's life and epoch ("Troubled Times").

Part II, "First Poems (1503/4-32)," begins the second phase of Ryan's book with two chapters, "Poetic Apprenticeship" and "The Florentine Period." In the first Ryan follows a Michelangelo who has no more than a sporadic interest in poetic expression, but who already voices some of the themes that would come back to haunt him forever. Such, for example, is the idea of a love that destroys liberty, which later develops into the sense that love leads to a total loss of the self. Ryan is clear to emphasize that the poetry of this period, however, is still immature, undeveloped, and incomplete, often bordering on literary imitation. By the Florentine period (1521-32), Michelangelo already begins to take his first steps in the direction of originality, even though there is "a notable continuity in theme and form" (52) with the earlier period. The majority of the poems still deals with love, and Michelangelo often fails "to rouse interest or to convince that they emanate from genuine passion" (53). This period of contrived linguistic dexterity, however, will soon fade beneath the power of real emotion.

Part III, "The Central Achievement (1532-47)," is undoubtedly also the central achievement for Ryan's book. After an historical overview (Chapter 5, "The Central Years"), he justly dedicates three chapters to the most identifiable groups of poems: Chapter 6, "Poems for Tommaso Cavalieri"; Chapter 7, "Poems for Vittoria Colonna"; and Chapter 8, "Poems for 'the Beautiful and Cruel Lady' and Other Love Poems." Each delves into the very mind of Michelangelo. Present are all the emotions and awe and defeat of a man painfully torn in opposite directions, of the Michelangelo which will only fully surface later. Here is a man soon to be thrown into anguish, languidly buoyed between tormenting belief in sin and unavoidable faith in beauty. Ryan does a wonderful job at preparing this stage. Showing the continuity between the poems for Tommaso and those for Vittoria, he reveals the fullness of Michelangelo's ideals of love and beauty. From the beginning, Ryan has traced this neo-platonic presence in Michelangelo's poetry. As early as the chapter "Poetic Apprenticeship," he noticed that "the poet links desire for the beloved to a yearning for heaven, his original home, a theme central to the Platonic theme of love, and one which Michelangelo will later reflect on and exploit at length" (38-39). Michelangelo, however, transcends a dry or even contrived presentation

of platonic theory. Avoiding (usually) the trap of literary imitation, he infuses his poetry with feeling, with the limpid emotion of poetic honesty. Ryan finally completes this massive task of analyzing the central poems with a chapter dedicated to the less classifiable ones. "Miscellaneous Poems" (Chapter 9) completes an already beautifully painted picture of the central years.

Part IV, "Final Poems (1547-60)," which rounds out this second phase of Ryan's book, is comprised of one succinct chapter, perfectly entitled "Guilt and Grace." Here Ryan traces the late developments of Michelangelo's poetic expression, and inevitably the themes turn to religion, sin, and rejection. There is a constant "self-condemnation" (206) which is accompanied by a modern admiration for "the honesty of the poet in acknowledging still the pleasure he had found in love . . . but . . . now regards those thoughts as having brought him close to eternal death" (207). The fervent desire for grace, as if it were only that which could deliver him from his inescapable attraction to love and beauty, reveals a plea that contains all the torment and anguish of a man unable to escape his own inclinations. The artist of beauty comes face to face with Counter-Reformation ideology.

What I would call the third phase of Ryan's book is actually Part V, "Retrospect." With a chapter that inevitably functions as homage to Cambon, Ryan appeals to the more sophisticated reader, surpassing any level of introduction for beginners. In chapter 11, aptly entitled "Rough Beauty," Ryan tries to account for the sharply divided critical assessment of Michelangelo's poetry. He does so by answering competently two important questions: "How is one to account for the negative assessments made by critics of that poetry?" and second, "What are the features of Michelangelo's poetry that might lead one to a contrary, basically positive assessment?" (231).

Ryan is genial in his presentation of Michelangelo's poetry. Remaining objective, he maintains a judgement of their lyric beauty and content, but also conveys his own understanding and love for these poems. His notes are never distracting, and yet they become almost a book in themselves. The overflowing fount of information the scholar will discover in them is daunting yet crucial to any understanding of Michelangelo and his poetry. Ryan's interpretations — and most of his book is dedicated to the individual poems — are lucid and enlightening. They are always preceded by an inspiring comprehension of the poems' stylistic expression and themes, which consciously traces the development of Michelangelo's poetry. One never ceases to be amazed at the clarity of Ryan's thought and understanding of the mind that is Michelangelo. What is truly incredible, however, is Ryan's organization. He seems to fuse Renaissance history and Michelangelo's personal story with his poetry so easily that each seems to complement the other. Ryan begins each chapter beautifully with a general presentation, and he then moves to the particular level of interpretation, allowing the reader then to form his own understanding of the whole. By the end the reader is not only well aware of the intimate motivations behind and within Michelangelo's poetry; he is also aware of the linguistic complexity of Michelangelo's verse.

It is difficult to say just how important this book shall be for the study of Michelangelo's poetry. Inevitably it will become a staple, *the* book to read in order to give sense to the seeming disorder of an all too infrequently studied collection of poems. I cannot imagine a better introduction to such a complex, almost bewilderingly unordered, and difficult poet. Michelangelo's poetry has become a coherent whole, and no longer will it seem beyond one's grasp. Ryan's book is well suited for anyone seeking

an introduction to the poetry of Michelangelo and, as such, it is what the English-speaking world has been waiting for.

Michael Farina, *University of Connecticut.*

Veronica Franco. *Poems and Selected Letters.* Ed. and trans. Ann Rosalind Jones and Margaret F. Rosenthal. The Other Voice in Early Modern Europe. Chicago: UP, 1998. Pp. 300.

Another in the fine series, edited by Margaret L. King and Albert Rabil, Jr., dedicated to the writings of Renaissance proto-feminists, this volume makes fifteen letters and all the poems of Veronica Franco (1546-91) accessible to modern readers and students of women's history via English translation. In the case of the hard-to-obtain poems, the volume includes transcriptions of the complete Italian texts with facing translations. This project nicely complements Rosenthal's earlier book, *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice* (U of Chicago P, 1992), a study of Franco's life and social milieu.

Although the present volume of Franco's writings is a carefully done contribution to the by now healthy body of scholarship on Renaissance women writers, the reader remains a bit disappointed in the content of the letters and poems themselves. Our growing familiarity with the works of various sixteenth-century women writers in Italy invites inevitable comparisons of their style and content. Unlike Tullia d'Aragona, some of whose work was published posthumously, Franco had the opportunity to supervise publication of the two books in her own lifetime. Following the humanist tradition of epistolary writing, a genre which was much in vogue in the mid-sixteenth century, Franco self-consciously "shape[d] a representation of the courtesan's life for a public audience" (6). The carefully polished rhetoric and conventional topoi in the letters may leave modern readers unmoved. Eroticism is more frankly expressed in Franco's poems, though lacking the directness and originality of Gaspara Stampa, but without the sly equivocation of Tullia d'Aragona. When compared to the outspoken and original early feminism of Moderata Fonte or Laura Cereta, Franco's work comes across once again as rather unimaginative.

And yet the collection is not without its surprises. One is immediately struck by the choice of form and meter: *capitoli* in Dantesque *terza rima*. In the wake of Bembian Petrarchism, it is very unexpected to find a collection of poems with nary a sonnet! The editors clearly explain the reason for this lack, which is due to the aesthetic norms preferred by the *salon* of Domenico Venier, to which Franco belonged. Yet despite her intellectual circle's resistance to the Petrarchan sonnet form, Franco cannot completely escape the influence of Petrarchan language and imagery (Fiora A. Bassanese, "Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance," *Texas Studies in Literature and Language* 30 [1988]: 295-319). This fact is regrettably not pointed out in the otherwise reliable footnotes.

The most frequent themes in Franco's poems are lamenting the absence of a lover, praising her city Venice, and challenging a lover who has offended her or another lady to a duel. Although the first of these themes is hardly original, reaching back to medieval

lyric, there is a measure of sincerity in her panegyrics to Venice (perhaps with good reason since Venice treated prostitution more sympathetically than did contemporary Rome or Florence). The dueling thematic is the most interesting and appears repeatedly as a complex conceit that cleverly develops from a chivalric challenge to arms into a sexual "combat" in the bedroom. The "weapons" are transmuted again into words and pens as Franco vows to defeat the offending lover in a contest of poetic skill as well. Even though at times she portrays women traditionally as the weaker sex, she is keenly aware of the power of letters and uses poetry as a key to "self-advancement," as Ann Rosalind Jones long since pointed out (p. 303, in "City Women and Their Audiences: Louise Labé and Veronica Franco," *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Gender Difference in Early Modern Europe*, ed. Margaret W. Ferguson et al. Chicago: U of Chicago P, 1986: 299-316).

Indeed it is important to note Franco's frequent reflexive references to her writing, her papers, or her pen. By the second half of the sixteenth century, literacy in Venice was still quite low with perhaps only 30 percent of men functionally literate (5). These overt references to the act of writing are noteworthy in an early modern woman writer: they stand in marked contrast to the writings left by medieval women (whose lack of literacy frequently forced them to rely on dictating to a male scribe). Perhaps the most original aspect of Franco's *oeuvre* is precisely her sense of empowerment and pride in the ability not only to read, but to write and compose in a variety of registers as well as any educated man.

The minimal but useful footnotes provide glosses to Franco's erudite citations, although her literary sources seem to have been limited. Classical rhetoricians are cited in the letters, while occasional references to Dante and many more to Ovid's *Metamorphoses* occur primarily in the poems, and these have been briefly identified for the modern reader. The *Metamorphoses* was already a rich source for medieval authors that Petrarch refined and passed on to Renaissance poets; yet, "when Petrarca invokes feminine characters from Ovid, . . . they are most often the objects of masculine desire and mastery" (p. 263, in Ann Rosalind Jones, "New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa, " *Refiguring Woman: Perspectives on Gender in the Italian Renaissance*, ed. Marilyn Migiel and Juliana Schiesari, Ithaca: Cornell UP, 1991: 263-77).

Due no doubt to lack of space, the present volume's introduction does not analyze Franco's use of sources in great detail, but her apparently imitative citations of Ovid *à la* Petrarch reveal a subtly female orientation when they are examined across the corpus of her poetry. Franco cites the same female characters that Petrarch did (Echo, Procne and Philomela, Niobe), but when she does so, she situates herself within a kind of universal sisterhood that stretches across time and space, reality and narrative. Unlike Petrarch, Franco portrays these women positively and sympathetically: they join in her lament (*Capitolo* 3), her grief is like Niobe's (*Capitolo* 8), her suffering is worse than that endured by Alcmena (*Capitolo* 15), and Cytherea protects her (*Capitolo* 20). In a letter to Jacopo Tintoretto who had just done her portrait, Franco briefly tries on, and rejects, the role of a male classical figure. Upon viewing the portrait, she declares that she will not fall in love with herself "as happened to Narcissus (because, thank God, I don't consider myself so beautiful that I'm afraid to go mad over my own charms)" (37). Finally there is a very noticeable role reversal (*Capitolo* 22) in which she deliberately inserts herself into the role of the desiring Apollo who, pursuing Daphne, can ultimately only "embrace and

hold a tree trunk or a rock" (line 42, trans.). She develops this conceit in three tercets in which her male lover transforms into various trees while she tries to seize and kiss him. The final *capitolo*, dedicated to a canon, is saturated with encomiastic references to mythological figures which have been inserted to praise the Olympian beauty of his villa.

This book features the standard general introduction to the series; an introduction by the editors/translators which includes Franco's biography, brief discussions of her sources and style; an ample, current bibliography, and index. Facsimiles of the two primary texts are available electronically (see 21n26). The attractive cover features Tintoretto's portrait of Franco.

Gloria Allaire, *University of Miami*

Valeria Finucci, ed. *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso*. Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies, 17. Durham: Duke UP, 1999. Pp. 328.

This diverse essay collection focuses on two canonical works: Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* and Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*. As the editor avows, the present book results from conversations touching "on the appeal of Renaissance culture, specifically of chivalric romances and epics, to our imaginary" (vii). Despite an occasional lapse in editorial consistency and, perhaps more importantly, in the accuracy of translations, this collection splendidly proves that this attraction is still powerful and pervasive, not to mention multifarious.

The ten essays are articulated in three sections: "Crossing Genres," "The Politics of Dissimulation," and "Acting out Fantasies." In the opening piece, Ronald L. Martinez's "Two Odysseys: Rinaldo's Po Journey and the Poet's Homecoming in *Orlando furioso*" displays the thorough knowledge of the classics and of early Italian literature customary to his writings. Concentrating on Rinaldo's journey from Paris to Lipadusa towards the end of the 1516 edition of *Furioso*, Martinez adroitly exploits the image and metaphor of flowing water (in rivers, fountains, and cups) to show how Ariosto was able to create "a narrative style that can fuse, and metamorphose, epic, romance, and bourgeois *novella*" (48). Martinez shows that Ariosto combined multiple thematic antecedents (from the *Odyssey* to Dante, from Ovid to Boiardo by way of the epic and romance *matières*), in an original synthesis that is also profoundly personal.

The second essay, Daniel Javitch's "The Grafting of Virgilian Epic in *Orlando furioso*," struck this reader as the most courageous of the collection. Javitch argues that Ariosto imitated the *Aeneid* closely in its versification and language precisely to highlight Virgil's work difference with the romance setting to which the epic was adapted. However, Javitch underscores the "complementary" (rather than "contrasting") (71) nature of Ariosto's imitation. Further, he contends that "[t]he inclination to ascribe a parodic as well as a satiric intent to some of Ariosto's adaptations of Virgil reflects the *unease* that late-twentieth-century readers have had with Ariosto's imitations of the *Aeneid* generally" (70; emphasis in Javitch), unease stemming from the ironic tone characterizing most modernist quotations of previous works as well as from "ingrained (originally neoclassicist) notions about the difference and superiority of ancient epic in comparison to chivalric romance" (71). Javitch's courage emerges in an important note,

in which he openly revises his own ideas of the past (70n11). His willingness to modify previously held opinions is a model to which far too few scholars adhere.

In the last essay of the first section, "Tasso's Armida and the Victory of Romance," Jo Ann Cavallo traces the antecedents of this Tassian figure (from Circe in the *Odyssey* to Floriana in Tasso's own *Rinaldo*, by way of Angelica in *Orlando innamorato*, Carandina in Cieco da Ferrara's *Mambriano*, Alcina in *Orlando furioso*, and Elpidia in Trissino's *L'Italia liberata da' Goti*), to expose many differing details and offer a novel interpretation of the *maga*. For Cavallo, Armida's "is not a religious conversion from paganism to Christianity, but a secular conversion from seductress to *innamorata*" (99). Thus, she embodies both "woman as obstacle and woman as goal" (103), even against Tasso's own allegory, which the author "turned . . . into a wrapper which conveniently covers the story" (103). Cavallo goes on to drawn a genre-related conclusion: "[t]he fact that Tasso refused to consider romance and epic as two separate genres was not . . . a way of effacing romance, but rather a way of conserving romance as part and parcel of the heroic poem he was writing" (107).

In the following section, Sergio Zatti's "Epic in the Age of Dissimulation: Tasso's *Gerusalemme liberata*," adapted and translated from his latest study (*L'ombra del Tasso* 1996), reprises Cavallo's attention to Tasso's avowed and hidden goals, but considers it in a remarkably different fashion. Following the many studies on mannerism, Zatti argues that Tasso makes frequent use of a rhetoric of compromise and deception based on the tension between "truth" and "ornament," or "substance" and "appearance," that permeated most Counter-Reformation writings.

Zatti's emphasis on textile-based metaphors and on deceitful characters in Tasso's poem emerges also in Walter Stephens's "Trickster, *Textor*, Architect, Thief: Craft and Comedy in *Gerusalemme liberata*." Stephens bases his remarks on both the *Odyssey* and sixteenth-century comedy. The latter seems especially useful as an interpretative category, as it allows Stephens to conclude that all questions regarding the various characters' "'destiny' [are] best posed in terms of a tension between plot conventions or paradigms and mimetic effects or characterization" (160). Further, through his focus on language and characters Stephens determines that Erminia is a competitor for the role of the "author." Rather than underscoring the alternative between epic and romance, Stephens shows that "comedic paradigms" alternate with and "insinuate" (175) the *Liberata*.

Katherine Hoffman, in "'Un così valoroso cavalliero': Knightly Honor and Artistic Representation in *Orlando furioso*, Canto 26," explores the thematic unit dealing with honor and avarice on "three levels: the moral, the political, and the artistic" (179). The first concerns the characters involved in the two battle scenes of the Canto. By juxtaposing them, Hoffman shows that even the supposed heroes are not immune from yielding to base impulses. This taints the image of a golden age that could superficially be linked with the characters and is reflected in the allegorical relief gracing a fountain described between the battle scenes. Hoffman shows that this ekphrasis moves the tension to a historical, hence political, plane. The artistic one emerges at the end of this essay, where Ariosto is shown balancing his courtly patronage with a nuanced content that allows distance from (if not criticism of) the Este rulers.

Valeria Finucci's "The Masquerade of Masculinity: Astolfo and Jocondo in *Orlando furioso*, Canto 28" opens the last section of the book. Drawing on many contemporary texts, and availing herself of psychoanalytic tools, Finucci explores early modern

constructions of masculinity based on sexual prowess and possession as they emerge in the *Furioso* episode of Astolfo and Jocondo. She points out the ambiguous nature of this masculine ideal, based on the need to constantly reassert power over women and depending on the latter's faithfulness (that is, on their surrendering all agency and desire).

Gender issues take literally center stage in Eric Nicholson's "Romance as Role Model: Early Female Performances of *Orlando furioso* and *Gerusalemme liberata*." By exploring the various ways in which the earliest women performers appropriated episodes and roles from the two poems, Nicholson shows that chivalric romance offered them "wondrous, alluring, and virile figures" (251), varying between "tragic and comic, serious and ironic, spectacular and grotesque" (254) in Ariosto, and "musical, declamatory, dramatically concentrated, and emotionally intense" (253) in Tasso. These roles titillated audiences despite official warnings against the dangers posed by acting and singing women. Nicholson argues that Ariosto's and Tasso's poems provided the earliest female stage practitioners with "provocative roles [that] gave special urgency to their potential critiques of the traditional gender hierarchy" (266) at the time when this professional figure was born.

In "'*Dal rogo alle nozze*': Tasso's Sofronia as Martyr Manqué" Naomi Yavneh inscribes her analysis of Canto 2 of *Gerusalemme liberata* within Tridentine decrees and post-Tridentine treatises about the worship (and power) of images. According to Yavneh, Sofronia is physically and behaviorally similar to the image on which the episode hinges. Yet as the character's virginity-bestowed strength seems to propel her toward martyrdom, another strong woman alters the outcome of this episode. The disguised Clorinda's intervention "effects Sofronia's transformation from virgin martyr to damsel in distress" (289) and, in turn, to wife, restoring her to an appropriately subdued role. As far as Clorinda, "her baptism and death, like [Sofronia's] marriage, likewise restore the status quo" (291). For Yavneh, Tasso's female characters cannot escape the rigidly defined, stifling gender roles prevalent in Counter-Reformation times.

Finally, Constance Jordan's "Writing beyond the *Querelle*: Gender and History in *Orlando furioso*" situates Ariosto's poem in the context of Renaissance defenses of women and "the literature of skepticism that sought to revise canonical ways of thinking about human beings and society" (296). Specifically, Jordan selects the character of Bradamante for her importance to the plot and myth of *Furioso*, and isolates her in three episodes. At Merlin's tomb (Canto 1), she embodies "archaic and classical images of the woman as virgin and mother" (298); at the Rocca di Tristano (Canto 32) Bradamante first learns and later displays "the capacity of woman to behave symbolically as androgyne" (298); lastly, Bradamante's viewing of the images on Cassandra's tent (Canto 46) explodes a purely market-based notion of the relation between man and woman in matrimony. Jordan concludes that what makes it possible for Ariosto to embody female agency in Bradamante is a series of oppositions that "defy positivist interpretation and . . . [interpretations] that exploit allegory" (313).

Though some essays share themes (the textile metaphor in Zatti and Stephens) and approaches (Martinez's and Javitch's focus on genres and antecedents), different methodologies are found at work in this collection. Indeed, some contributors reach opposite conclusions: Zatti and Cavallo, regarding Tasso's adhering to Mannerist or Counter-Reformation ideology; and Cavallo and Yavneh, vis-à-vis female characters' subservience to a male-ordained status quo, again in *Gerusalemme liberata*. Yet this is hardly surprising, given that the editor's openly stated goal was to "foster a dialogue

among colleagues of various critical schools" (4)—one she has brilliantly achieved with this multifaceted collection.

Finucci points out, in her introduction, how the recent "question on whether postmodernism is revolutionary or reactionary" (2) can be legitimately compared to the debate among Ariosto's and Tasso's supporters four centuries ago. On a political level, she adds, "[w]e are . . . still living through, and trying to make sense of, many of the situations that faced the early modern readers of these texts: the skirmishes in the name of religion . . . ; the genocide of innocent people . . . ; ethnic separations and phobias . . . ; and class distinctions" (3-4). In sum, the present we try to understand is as political as intellectual.

If one of the characteristics of postmodernism is pluralism, then this collection could be termed "postmodern" (as a cursory look at the Index reveals). One of the risks of pluralism, of course, is lack of focus. *Renaissance Transaction* stands clear of this hazard and emerges as an authoritative book reflecting the intellectual complexity that the field of early modern studies has acquired of late.

Maria Galli Stampino, *University of Miami*

Laura Benedetti. *La sconfitta di Diana. Un percorso per la* Gerusalemme liberata. Ravenna: Longo, 1996. Pp. 148.

This book's main argument is straightforward, but rich in its development and suggestive in its implications: as a part of its basic narrative, Tasso's *Gerusalemme liberata* features the systematic conquest not only of the "infidel" but of all that is associated with the feminine, the natural, and the untamed. For Benedetti, the force to be defeated or domesticated in Christian marriage is personified by the figure of Diana, goddess of the hunt and of chastity, famed for her protection of all women who shun the advances of men and for her own spectacular violence against violators of her privacy.

The volume opens with a concise view of the fortunes of the "inflexible virgin" (9) as she appears in Ovid, Dante, and Boccaccio, then it discusses her more figurative presence as the "problem" of female independence in Renaissance writings (including Tasso's own) on women's proper role in the family and society. Benedetti sees this long Renaissance debate as "rhetorical and purely intellectual" (17) within a society that was "fundamentally static" (17). While she is not alone in this assessment, the book's nearly exclusive focus on literary sources does beg the question of why the particular issue of women's place so fascinated Europe's early modernity.

Subsequent chapters treat the character development and the narrative fates of Clorinda (Tasso's clearest evocation of Diana), Armida, Erminia, Sofronia, and Gildippe. Here the evidence to support Benedetti's thesis is persuasive. The warrior rebel Clorinda and the sexually destabilizing sorceress Armida are not only defeated but also converted to Christianity, thus to order and intelligibility. Erminia, a more ambiguous character insofar as her story fails to achieve closure, is also nonetheless derailed, subdued, and converted; from Tasso's letters, indeed, we learn that she only narrowly escaped his placing her in a cloister at poem's end. Associated as women are with what Sergio Zatti calls the multiform (though Zatti's concern is religion and not gender), it is not surprising that Tasso places most of his feminine characters within the pagan world (24). Two

memorable female characters appear on the Christian side, however, and they serve to illustrate further the coherence of the *Gerusalemme liberata*'s sexual politics. While Gildippe dies together with her husband, the two having become one flesh forever in matrimony, the avowed virgin Sofronia inexplicably gives herself over in marriage to Olindo after the two of them are saved from burning together at the stake.

Christianity and marriage, then, serve in Tasso's poem to bind the otherwise centrifugal and threatening capacities of women. Consistent within this narrative, as Benedetti shows, is also Tasso's emphatic defeat of nature, symbolized by the forest in all its unmapped wildness, the disorienting realm of both the woman knight errant and the dangerously fascinating temptress. This world of distraction in nature and beauty has been associated with feminine evil at least since the myth of Eve. But for the purposes of Tasso's poem, the forest takes on both religious and historical implications. As Benedetti points out, Christianity is an urban religion, not only because the city was a principal site of its dissemination, but also because it opposed itself emphatically to the world of nature, calling upon the converted to master their spontaneous propensities in the interest of a higher, more disciplined good (123). Tasso's Christian soldiers must in fact pass through — and destroy — the forest in order to conquer the city that is their destination. Benedetti offers in her final chapter an incisive reading of the poem's projection of evil onto an Other that is at once feminine, natural, and pagan. As she observes, the hero who emerges victorious at the end of the *Gerusalemme liberata* is "a mutilated individual, separated from his instincts, in antagonistic opposition to a nature perceived as an evil power to be dominated" (130). Diana has been defeated, but at what price?

Self-contained as a reading of Tasso's poem, *La sconfitta di Diana* also contextualizes the *Gerusalemme liberata* in the broader literatures of Greco-Roman myth, the epic and romance traditions, and the *querelle des femmes*, tying these together most consistently with Jungian reflections on archetypal myths of femininity. Minimal, however, are the study's references to historical and social circumstances that may have colored the poem's striking ideology (an exception is a brief *excursus* on witch-hunts). The book's "Premessa" situates *La sconfitta di Diana* emphatically in a North American scholarly context, even expressing mild apprehension about exposing Italian readers to unfamiliar critical debates (7); but given this self-description, Benedetti engages surprisingly few of the most recent critical works that now influence North American readings of Tasso. The study makes no reference to related work by Quint (1993), Schiesari (1992), Tylus (1993), Looney (1992), Rhu (1988, 1992, 1993), Yavneh (1992, 1993), and several others (all of which predate Benedetti's volume by several years) and thus may not be said to convey to Italian readers the rich context of Anglo-American work on Tasso. The book impresses nonetheless on its own terms, for its critical engagement with Tasso's poem and for its skilled and intelligent explications of the text's systematic defeat of the unruly and threatening feminine. It makes a compelling contribution to Tasso studies today; and its discussion of nature in relation to gender opens suggestive pathways to other texts in addition to Tasso's. In particular, Benedetti's work suggests an important link between studies in the Italian Renaissance and the criticism of post-colonial theorists, which has taken great interest in representations of the "natural" as well as the "feminine" and "pagan" sites of alterity.

Deanna Shemek, *University of California, Santa Cruz*

Claudio Gigante. "*Vincer pariemi più sé stessa antica*": *la* Gerusalemme conquistata *nel mondo poetico di Torquato Tasso*. Saggi Bibliopolis 52. Napoli: Bibliopolis, 1996. Pp. 170.

Claudio Gigante proposes that we examine *Gerusalemme conquistata* on its own terms, out from under the shadow of *Gerusalemme liberata*, insofar as such a reading is possible. And despite its relative brevity, his book makes a strong contribution to the project. Few perhaps will share Gigante's suspicion that the critical misfortune of Tasso's *poema riformato* derives from fear or prejudice: "come se davvero da un giudizio cautamente disponibile potesse in qualche modo scaturire il rischio di un improbabile, quanto improvvido, rovesciamento della plurisecolare sentenza di superiorità della *Liberata*, mentre non c'è pericolo maggiore, nell'affrontare la lettura dei versi della seconda *Gerusalemme*, che farsi cogliere dall'ansia di dover difendere, a tutti i costi, le versioni della prima" (25, author's italics). But Gigante makes an excellent case for a careful and systematic rereading of the *Conquistata* that would both analyze it as a text in its own right and account for (rather than merely lamenting) its divergences from the *Liberata* in plot, characterization, sources, and poetics.

Over the past few decades, critics have attended to aspects of these divergences, as Gigante carefully documents (25-27, and passim). Working toward the desired global reinterpretation of the *Conquistata*, Gigante proposes here to emphasize two broad areas that have been relatively little studied: those parts of the *Conquistata* that have little or no precedent in the *Liberata*, and the evidence of Tasso's poetic choices provided by the surviving autograph manuscript of about half the *Conquistata*. Book 20 of the *Conquistata*, containing a radically expanded and transformed version of Goffredo's dream (*Liberata* 14.1-19), is judged the most interesting of the four new books (115); indeed Gigante regards it as in many ways the new poem's ideological center of gravity, a capital example of Tasso's "nuova poesia, tutta tesa a un'ansia di assoluto, ma allo stesso tempo drammaticamente ancorata a un dolore esistenziale che sembra trovare conforto, se non adeguata espressione, nell'enfatica rappresentazione dell'immanenza divina nella storia" (24-25). Accordingly Gigante's analysis of MS Vind. lat. 72 in the Biblioteca Nazionale di Napoli (first intensively studied in Anthony Oldcorn's *The Textual Problems of Tasso's* Gerusalemme liberata, Ravenna: Longo, 1976) concentrates on the variants it provides for Goffredo's dream, with brief notes on the variants' sources and models.

Of course no reading of the *Conquistata* can evade the shadow of Tasso's "first Jerusalem." The materials on Goffredo's dream and its manuscript variants comprise only the last two of six chapters, and even they must make constant reference to the *Liberata*. Those two chapters are perhaps Gigante's most original contribution to our understanding of the *Conquistata*, just because they document Tasso's intensely studious recasting of this episode, based on his new or intensified readings in Macrobius, Augustine, Petrarch's *Trionfi*, the Apocalypse, Vergil, the *Paradiso*, and more. But the rest of the book is also informative and often original. Chapter one, "Da un poema all'altro," proposes Goffredo's dream as part of the poem's dramatic *rivolgimento* or reversal, based on Raimondi's reading of the dramatic structure of the *Liberata* (29-37). In this chapter Gigante also notes how Tasso's greater adherence to the model of the *Iliad* in the *Conquistata* informs its divergences from the *Liberata* in terms of both character and plot. He observes that the God of the *Conquistata* is strangely "disimpegnato" throughout

much of the poem, but on the heels of Baldassarri, he connects this apparent divine indifference to Iliadic precedents as well as to Biblical and Neoplatonic intertexts (38-44).

Chapter two, "La riforma del poema," documents "alcune idee di lunga durata" (49). These ideas appear to foreshadow the solutions adopted in the *Conquistata*, in Tasso's *lettere poetiche* to his revisers during 1575-76, the *Apologia in difesa della* Gerusalemme liberata of 1585, and letters between that date and the publication of the Facciotti *Conquistata* in 1593. Chapter three, "Personaggi e ideologia," examines the implications of changes Tasso made in characterization, particularly to Goffredo, Rinaldo (Riccardo in the *Conquistata*), and Armida; once again, Gigante stresses the new poem's greater adherence to Iliadic precedent (104). There are also important insights into the evolution of its demonic elements (Satan's council of war, but also the characterization of Armida and Riccardo). There is an acute reading of the curiously ambivalent, even contradictory portrayal of Fortune, although I think Gigante's conclusions tend excessively to favor biographical explanations over the idea of a *disegno organico* in relation to Tasso's theodicy (97-98). Chapter four, "Scene di guerra," intensifies Gigante's analysis of Iliadic elements in the *Conquistata*. He argues convincingly for Tasso's adoption of a "Homeric realism" in the books without precedent in the *Liberata*. Book 18, "l'unico fra i libri della *Conquistata* dove nemmeno un'ottava del primo poema trova posto," is dominated by a battle over ships imitated from *Iliad* 12-15; it is characterized by an Iliadic thematics of anatomically explicit carnage based on *Iliad* 13, in an attempt to duplicate Homer's realism or *energia* (Greek *enargeia*), the rhetorical figure that puts things "before the eyes." Like book 18, the other new books demonstrate an explicitly Iliadic stylistics of movement, emphasizing group action over the heroic exploits of protagonists like Argante (104-07).

This solid and informative book is by a young scholar who promises a complete commentary on the *Conquistata*. There are occasional omissions, notably of North American Tasso scholarship: for example, while Anthony Oldcorn and Dante Della Terza receive due recognition, one would expect to see some mention of David Quint's work on the *Conquistata*. But the book is a worthwhile addition to our attempts to understand why, as Gigante's title alludes, Tasso claimed "without blushing" to prefer his "reformed" poem to its former self, in just the way that Dante found Beatrice more beautiful on top of Mount Purgatory than in life.

Walter Stephens, *Johns Hopkins University*

Paolo Cherchi (a c. di). *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*. Ravenna: Longo, 1998.Pp. 159.

La presente raccolta di saggi è alquanto insolita se non proprio unica nel suo genere. La presentazione del curatore, Paolo Cherchi, ci dice come è nata: essa è il frutto del seminario "Susan e Donald Mazzoni" — il nome dei signori che patrocinano la ricerca e la pubblicazione — tenuto dallo stesso Cherchi presso la University of Chicago. Il seminario dovrebbe tenersi annualmente, e probabilmente con una rotazione di docenti, su un argomento che impegni i "graduate students" in una ricerca comune i cui risultati

vengono pubblicati. Questo è il primo volume. Il tema è quello della "riscrittura" o "plagio" (la differenza è sottile e problematica) nel Cinquecento, tema in cui l'expertise di Cherchi è assodata, tanto che a lui si guarda come allo specialista dell'argomento: lo conferma la recente pubblicazione del suo libro *Polimatia di riuso* (Roma: Bulzoni, 1998), in cui si traccia per la prima volta la storia di questo vasto fenomeno. Il curatore avrebbe assegnato a ciascuno studente una "fonte" sulla quale lavorare. Alcune di queste fonti erano già state segnalate in altri lavori di Cherchi — per esempio la presenza del *De cognominibus deorum opusculum* di Pietro Montefalchio nei *Dialogi* di Nicolò Franco era già stata sottolineata nella sua "Introduzione" all'edizione della *Piazza universale* di Tomaso Garzoni (1996); il fatto che un dialogo di Rosello sia una traduzione di un trattatello di Celio Calcagnini era stato indicato in un articolo su "Esperienze letterarie"; la presenza di Ateneo nel *Settenario* di Alessandro Farra risultava già nella *Piazza*; altre riescono nuove, almeno al presente recensore. Comunque sia, nei lavori degli studenti quelle indicazioni vecchie e nuove trovano conferma e sviluppo, e nell'insieme offrono una serie di "sondaggi" rivelatori sul fenomeno della riscrittura cinquecentesca.

Il saggio che apre la raccolta è di Amedeo Quondam, che ha partecipato al seminario in qualità di *visiting professor*. Il suo discorso mira a stabilire dei criteri di valore per intendere il plagio o la riscrittura di cui tanto si parla, e sostenere che la nostra ottica così incentrata sul concetto di originalità può impedire un giudizio su quel fenomeno che va invece visto "iuxta propria principia". Egli rivisita i criteri di *imitatio* e di classicismo per capire come quel fenomeno sia frutto di una mentalità e di una cultura ormai per noi lontanissima. Il secondo saggio, di Michael Zeoli, mette a confronto il ricordato trattatello di Pietro Montefalchio, umanista pressoché sconosciuto del primo Cinquecento, e alcune parti dei *Dialogi piacevoli* di Franco, e ne ricava alcune interessanti considerazioni intertestuali. Segue un saggio, il più lungo della raccolta, di Lynn Westwater, che individua alcuni spezzoni dei *Marmi* di Anton Francesco Doni ricavati dal *Relox de príncipes* di Antonio de Guevara. Daniela Pastina ricostruisce le fonti delle *Osservationi nella volgar lingua* di Lodovico Dolce, correggendo alcune accuse di plagio che a suo tempo gli furono rivolte da Girolamo Ruscelli. Suzanne Magnanini compie un'operazione simile a quella di Lynn Westwater su *Dello Specchio della Scientia Universale* di Leonardo Fioravanti, in cui intere parti son ricavate dalle *Epistolas* di Antonio de Guevara, il quale, evidentemente, era un autore privilegiato dai plagiari del Cinquecento. Meredith Ray analizza il dialogo di Lucio Paolo Rosello che, come abbiamo ricordato, è ricavato da Celio Calcagnini. Armando Maggi studia il rapporto tra le pagine che Alessandro Farra, nel suo *Settenario dell'umana perfettione*, dedica al linguaggio emblematico delle corone e al debito che egli contrae nei riguardi delle *Cene dei sapienti* di Ateneo. Nathalie Hester ci rivela che *L'estat, description et gouvernement des royaumes et républiques du monde* di Gabriel Chappuys è per la maggior parte una traduzione di *Del governo et amministratione di diversi regni et republiche* di Francesco Sansovino. Chiude la raccolta Paolo Cherchi con un saggio sulla *Silva de varia lección* di Pedro Mexía, una sezione della quale dipende dal commento di Juan Luis Vives al *De Civitate Dei* di Sant'Agostino.

Poiché si tratta di un'opera di natura "filologica" riesce pressoché impossibile darne un ragguaglio più dettagliato in così poco spazio. Basta osservare che i lavori sono rigorosi e convincenti e che si limitano a documentare un episodio circoscritto del vasto fenomeno della riscrittura. Ciò non è un limite, anzi è un merito probabilmente dovuto a chi ha diretto la ricerca. Il punto, infatti, non è quello di ricostruire un fenomeno, ma di

procedere con dei sondaggi prima di risalire ad una mappa. E se pure a questa mappa non si arrivasse mai, rimane almeno il tirocinio di una ricerca guidata con mano sicura. Le nostre università, purtroppo, offrono pochissime occasioni di esercitazioni filologiche del genere offerto nel presente volume; ed anche per questo c'è da congratularsi con chi ha ideato e dirige un'iniziativa così singolare e meritoria, e c'è da essere grati ai Mazzoni i quali hanno certamente apprezzato la novità di una donazione che mira, decisa, alla preparazione di studenti.

Sergio Corsi, *Loyola University*, Chicago

Niccolò Machiavelli. *Discourses on Livy*. Trans. and ed. J. Conaway Bondanella and P. Bondanella. Oxford: Oxford UP, 1997.
Giambattista Vico. *New Science*. Trans. D. Marsh. Introd. A. Grafton: London: Penguin, 1999.

Fa piacere segnalare ai lettori di lingua inglese e ai docenti di italianistica l'apparizione, in prestigiose e largamente diffuse collane, delle ottime traduzioni di due classici, i *Discorsi* di Machiavelli e la *Scienza nuova* di Vico. Si tratta di due opere i cui nessi restano ampiamente inesplorati, come dimostrano le citazioni che offriamo come esempi stilistici. Ecco il celebre capitolo dei *Discorsi* sull'uso della fraude e della forza: "I consider it to be very true that it rarely or never happens that men of humble fortune rise to high positions without the use of force and fraud. . . . What princes are obliged to do at the beginning of their expansion republics must do as well, until they have become powerful and force alone proves sufficient" (II, 13). E l'importante paragrafo della *Scienza nuova* con la sua confutazione del sistema di Bodin: "Fraud is the instrument of those who seek kingship in a democracy by seducing others with promises of liberty or power or wealth . . ." (1013).

Nel primo caso, abbiamo una prosa lineare, che non cerca di seguire la "archaic" sintassi machiavelliana, come è pur stato fatto nell'interessante esperimento di traduzione di *The Prince* a cura di Angelo M. Codevilla (Yale UP, 1997). Peter e Julia Bondanella chiariscono preliminarmente le proprie scelte lessicali e procedono con coerenza e rigore. In attesa dell'ormai imminente edizione critica nazionale dei *Discorsi* per mano di Francesco Bausi, i curatori si basano su un testo sufficientemente accertato e rivedono liberamente le precedenti traduzioni, offrendo una imparziale introduzione storica e teorica, senza imporre una rigida chiave di lettura, e un ricco apparato di note.

Le annotazioni della *Scienza nuova* sono invece poche ed essenziali, tutte poste a pié di pagina dal traduttore per correggere le sviste erudite di Vico; in compenso, vi è un ottimo indice analitico che aiuta il lettore a districarsi nel labirinto della monumentale opera vichiana. La brillante introduzione di Anthony Grafton mette a fuoco l'*iter* biografico e intellettuale dell'oscurissimo professore napoletano salito agli onori colossali di un Newton delle scienze umane. Con la consueta eleganza, Grafton dipinge le scorribande culturali di questo onnivoro provinciale di genio e la sua provvidenziale fortuna postuma. Va rilevato tuttavia che restano in ombra i risvolti politici della scrittura di Vico, e soprattutto non si fa menzione della teoria del ricorso, vero pinnacolo del pensiero vichiano. Su questi ed altri aspetti non sarà inopportuno richiamare l'attenzione

sulla recente monografia di Giuseppe Mazzotta, *La nuova mappa del mondo* (Princeton UP 1998; Einaudi 1999).

La versione di David Marsh è anch'essa leggibilissima, e forse addirittura più piacevole dell'originale. Marsh non nasconde i suoi debiti nei confronti di Thomas G. Bergin e Max H. Fish, le cui orme vengono seguite anche nella scelta di omettere o parafrasare i passaggi riepilogativi considerati "obtrusive" per il lettore moderno. Scelta discutibile, ma sappiamo bene quanto è antico il dilemma traduttore/ traditore. Sia lecito allora esprimere qui dei piccoli dubbi su alcuni termini. Mentre non è troppo problematico rendere "carattere" con "archetype", un eccesso di deontologia masochista ci pare l'addendum "philologists [and historians]": il traduttore, filologo di professione, teme forse che gli "amici delle parole" non siano al pari con gli scienziati della storia? E a tal proposito, perché aggiungere "medieval" al "ritorno della barbarie"? Non è forse un pregiudizio post-illuministico? e soprattutto, la barbarie può tornare in qualsiasi età! Del resto, Vico parla esplicitamente di Medioevo almeno nel paragrafo 1047. Infine, piuttosto che l'espressione "barbarism of calculation", in omaggio alla moderna polemica antitecnologica e anticomputeristica, si potevano forse preservare gli echi anticartesiani dell'originale "riflessione". Insomma, il traduttore ha fatto un eccellente lavoro, quando non ha voluto strafare. Queste amichevoli considerazioni le facciamo solo in vista di una seconda edizione, che ci auguriamo sia presto necessaria per entrambi i volumi.

Marcello Simonetta, *Yale University*

Armando Maggi. *Uttering the Word. The Mystical Performances of Maria Maddalena de' Pazzi, a Renaissance Visionary*. Albany: State U of New York P, 1998.

In this well-written, fascinating book, Armando Maggi rescues from oblivion and analyzes the works of Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1604), a Florentine noblewoman and Carmelite nun who had frequent visions of and conversations with the Word, that is, the second person of the Christian Trinity. The written description of her visions is only partially accurate, since Maria Maddalena did not write the texts. The complexity of the critic's task is evident throughout this study; indeed it is one of Maggi's greatest merits to have done justice to a complicated topic while never yielding to two opposite pitfalls: unintelligible verbal obscurity, and oversimplification.

Furthermore, although this study has a relatively narrow focus, it rests on a vast critical background, encompassing the fields of linguistics, theology, psychoanalysis, literary criticism, and performance studies. The author is thus able to draw on a conspicuous critical wealth to add depth to his analysis of de' Pazzi's utterances, and at the same time he can clarify even the thorniest abstract definitions through examples and passages drawn from the mystic's texts. In fact, with this book Maggi accomplishes two important goals. First, he puts the hitherto neglected production of Maria Maddalena de' Pazzi on the map of Italian early modern studies. Second, he emerges as a skilled, sensitive, and critically resourceful scholar, whose future work promises to be just as interesting and provocative as the book under review.

The most remarkable aspect of this monograph, at least for this reader, is Maggi's exploitation of the well-established (but largely shunned in Italian studies) critical field of

performance studies. By casting such light on de' Pazzi's texts, the author acknowledges their complexity and the fundamental impossibility to view these written utterances simply *qua* written words. Maggi establishes a fruitful tension between the texts as they are available to us, and Maria Maddalena's performances as her sisters of the convent of Santa Maria degli Angeli transcribed them. The topics of gender, the body, and the written words come into sharper focus and are explored in depth.

At least two fundamental reasons contribute to the importance of gender in these texts. Maria Maddalena was a woman and a nun, surrounded by sisters but ultimately under the supervision and spiritual guidance of a father confessor. Furthermore, she was compelled to voice a divinity traditionally viewed as male. Her utterances were "the narration of an excruciating obsession. . . . When Maria Maddalena perceive[d] the Other's request . . . she start[ed]to speak. She neither sp[o]k[e] the Word, nor d[id] she speak with the Word; *she attempt[ed] to speak the Word*" (4; emphasis in Maggi). Her voice is, in one case, physically appropriated by God the Father: in the course of a specific rapture, "Maria Maddalena ha[d] . . . a masculine voice (the Father) and a feminine one (herself)" (112). The saint's body had been taken over by the deity; his voice spoke through her, that is to say, with her body.

Maria Maddalena's body, Maggi rightly points out, was her primary vehicle in trying to convey the deity's message: "[T]he Florentine mystic comprehend[ed] that the main, albeit hidden, character of any narrative [is]s the narrator himself" (130). In her texts an interesting, though by no means novel, term recurs: "eructare." Here Maggi's conspicuous background helps the readers to understand how de' Pazzi's usage of this verb differs from other mystics' and theologians': "in Maria Maddalena 'eructare' primarily means 'give linguistic expression' to the Word" (47); therefore, "God's request for being" (47) that the nun perceived in the sacred texts and to which she responded in her raptures is fundamentally physical, that is, embodied.

It is not an uncommon paradox that Maria Maddalena's "performance" of the Word has come to us mediated by a written code. The mystic's spoken word was penned by her sisters; then, after many years of neglect and disregard, it was printed during the 1960s. Through this process, to cite Jan-Dirk Müller, Maria Maddalena's utterance "loses any analogy to face-to-face interaction, such as had always characterized the medieval manuscript culture, even where it was not oriented toward oral forms of communication" ("The Body of the Book: The Media Transition from Manuscript to Print," *Materialities of Communication*, Stanford: Stanford UP, 1994: 43). Maria Maddalena herself was aware that written texts were not appropriate to convey her experiences; in fact, in her opinion "the written version of her raptures *betray[ed]* the deepest meaning of her mystical encounters" (14; emphasis in Maggi). Thus she burned some of the manuscripts and was scolded for this act (2).

Maggi appropriately dwells on the reasons behind the nuns' decision to write down Maria Maddalena's words (a task that, as he explains, required considerable ingenuity and organizational skills [14]). He points out that their approach was dictated by a different concern from Maria Maddalena's; instead of dwelling on the physicality of the event, they "decided to write down her spoken words when they realized that *Maria Maddalena's orality meant something*" (14; emphasis in Maggi). Their main interest, therefore, was with the meaning and interpretation of their sister's utterances. Moreover writing down de' Pazzi's words bestowed a sacred quality on them. Her raptures, Maggi explains, were an indication of her saintliness: "in the tradition of hagiographic texts, the

reported words acquired the same sacred value of a saint's relics, that is, they were seen as 'remnants' of a saint's human experience" (67), even though Maria Maddalena was still alive.

At the same time, the act of transcribing de' Pazzi's words indicates that the mystic and her sisters already belonged to a time or to a culture when orality was perceived as fleeting and untrustworthy. What was written was permanent as well as sanctioned by the authorities: "[T]he act of narrating the other's experiences, such as Maria Maddalena's participation in the Word's funeral [in *colloquio* 48] or the witches' sexual intercourse with the Enemy [in one of the texts gathered under the telling title *Probation*] primarily means the legitimization of the author as such" (134). The concept of *mouvance* (defined by Paul Zumthor as "le caractère de l'oeuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale" [*Essai de poétique médiévale*, Paris : Seuil, 507]) does not belong in the prevalent culture of the late sixteenth century, when Maria Maddalena had her visions and her sisters wrote them down. de' Pazzi's body, her "gestures, her physical reactions, [that] are fundamental constituents of her performance" (100), can only be marginally included in the written texts. However, the latter can be read, interpreted, in sum controlled more thoroughly than physical expressions, at least because they are immutable.

Early in his study, Maggi points out that "female saints were familiar figures in the daily life of early modern society" (9). Additionally throughout the book he establishes comparisons between Maria Maddalena's mystical experience and performances and other holy women (such as Angela of Foligno, Brigitta of Sweden, Lucia Broccadelli, Catherine of Siena, and Caterina Vegri) that clarify the unique nature and circumstances of de' Pazzi's mystical experience. But what is perhaps most important to bear in mind is that the Florentine visionary lived under different spiritual and religious circumstances from her predecessors. Maggi concisely reminds his readers that the same decades (the 1580s and 1590s) when Maria Maddalena's performances took place and were recorded, witnessed the implementation of the canons and decrees of the Council of Trent. Thus control from the (male) Church hierarchy and the importance of written, permanent texts were crucial: "The transcribers' unflinching belief in the mystic's orthodoxy derives from the fact that the mystic's confessor had previously verified and approved the nuns' notes. . . . the first draft of the manuscripts reporting Maria Maddalena's visions were [sic] first and foremost textual 'evidences' that the transcribers had to show the mystic's confessor, who had the last word on the truthfulness of her raptures" (13).

Counter-Reformation doctrinal elements and their linguistic expression are at the core of chapter 4, devoted to "The Language of Satan." Here Maggi displays his vast knowledge of contemporary treatises on witchcraft and an uncommon sensitivity to capture and explain the uniqueness of Maria Maddalena's vision. During a perusal of this particular chapter, this reader was struck by the obvious parallelism between, on the one hand, Maria Maddalena's mystic performances, her submission to orthodoxy and the written word, and her embodiments, and on the other, the uneasy existence of *commedia dell'arte* performers during the same decades. Both faced the same unyielding Church hierarchy, were subject to the same interpretive scrutiny, and exploited the same performative (that is, unstable) medium: their bodies. de' Pazzi's visions were sanctioned by the Church; *arte* performers were often accused of leading their viewers into

temptation and were always beyond the pale of acceptance. Such musings clearly fall outside the frame of Maggi's study. The very fact that this book suggests them is a testament to the depth of analysis and to the breadth of knowledge that the author shows throughout.

In conclusion, *Uttering the Word* is a linguistic and intellectual *tour de force* that does justice to Maria Maddalena's complex texts and sheds light on their historical background and unique performative nature. Maggi is to be commended for bringing this remarkable mystic to the scholars' attention and for successfully integrating various theoretical standpoints in the field of Italian studies. *Uttering the Word* will greatly interest at the very least scholars of early modern culture, gender, and performance.

Maria Galli Stampino, *University of Miami*

Marinella Lucrezia. *Arcadia felice.* Introd. and Notes by Françoise Lavocat. Firenze: Olschki, 1999.

Born in Venice in 1571, Lucrezia Marinella wrote most of her works between 1600 and her death in 1653. She was the daughter of a doctor, married late, and published a vast number of religious, epic, and pastoral works. Marinella's vast literary accomplishments range from an altogether new vision of Dante's descent into Hell, where Cupid is reproached during his journey for having taught women to love in an inappropriate manner (*Amore innamorato, et impazzato*), to a rewriting of the pastoral, utilizing techniques of the Baroque romance genre (*Arcadia felice*). She also wrote an important treatise entitled *La nobiltà e l'eccellenza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli huomini* in 1600. An epic poem, based on Tasso's *Gerusalemme liberata,* entitled *Enrico ovvero Bisanzio Acquistato*, was published in 1635. Although the focus of some of her works is primarily religious, Marinella's view of woman as independent orator, transcending the customary depiction as seductress, is far from conservative in light of the period following the Council of Trent in which she writes. She is important not only for her creativity and mastery of the Italian literary language, but also for her portrayal of women as independent and capable individuals, thus questioning society's views and inspiring future writers to do likewise.

It is unfortunate that Marinella has gone largely unrecognized until this century. Even today, one must rely primarily on hard to find seventeenth-century texts. Thanks to Françoise Lavocat, a major work by Lucrezia Marinella is finally being made available in a bound, fully edited text. Particularly impressive is Lavocat's excellent introduction and philological and editorial notes. Rather than placing Lucrezia Marinella alongside pastoral authors such as Sannazaro, Lavocat distinguishes Marinella from them, stating that she accomplished something altogether new with the pastoral form (VII). In an interesting departure from previous critical literature, Lavocat prefers to classify *Arcadia felice* as a Baroque romance because of Marinella's advanced focus on plot and narrative, which was of less significance to the humanist pastoral (XLI). According to Lavocat, the most striking evidence of Marinella's break with the pastoral genre lies in her abandonment of alternating prose and eclogues (XLI). Marinella also introduces women into the pastoral, thus subverting all precedents set by Sannazaro and earlier pastoral

poets. Unlike her predecessors, she does not utilize mythology in any way beyond the ornamental (XLVI), and she refuses to respect past mythological traditions (XLVIII). Within the framework of the utopian pastoral, which customarily excludes hierarchy of any type, Lavocat sees *Arcadia felice* as incorporating a highly political structure that mirrors both ancient Rome and Marinella's Venice. In Marinella's work, Diocletian is an "imperatore senza impero" (LVII) and his utopian Arcadia, a society with masked conflicts (LVII).

Arcadia felice celebrates the Gonzaga family. Taking place at a *locus amoenus* chosen by none other than Diocletian himself, this collection of tales conveys something of a Boccaccian flair, for the shepherds who tell stories guide the movement of the pastoral. However, the shepherds' stories reveal a less than blissful escape, for Cupid's influence has tainted even this perfect land. Ultimately, Diana is preferred as supreme goddess rather than Cupid. Implicit in the subplot is woman's overall superiority in issues involving love. When Ersillia's mother is killed by her jealous brother-in-law after she inherits the throne as a consequence of her husband's death, Ersilia in turn is condemned to an immediate and violent death. However, a servant dresses Ersilia in shepherd's clothing and sends her into the depths of the hidden Arcadia in an attempt to save her. Now disguised as Ersilio, Ersilia excels in games, sports, cunning — all activities stereotypically associated with men. She actively participates in the festivities established to celebrate the arrival of Diocletian and proves herself worthy of the love of even the noblest women of the Arcadia. When her female identity is revealed, Diocletian accepts her as a permanent member of the Arcadia and she inherits an honorable role as a kind of surrogate daughter.

Although original in its combination of the pastoral and romance, the structure of and resolution to the work as a whole may not be entirely satisfying, according to Lavocat. In fact, she believes that *Arcadia felice*'s confusion of genres is a little disconcerting at times (XLV). Furthermore, she maintains that it is difficult for Marinella to conclude her poem in a manner that meets the requirements of both genres. Although Ersilia remains in the pastoral setting, she is unmasked and demasculinized. She must dress as the woman that she is, and as a result she is then banned from the games in which she once excelled. Thus, she is not allowed to be both a pastoral creature and the Hellenistic warrior of the romance (XLVI).

Lavocat also outlines in great detail the social, political and economic factors of the time period. This careful, contextualizing analysis ultimately demonstrates how Marinella's initial popularity and fame have dwindled over the course of her lifetime, only to resurface in the late twentieth century with the rediscovery of Marinella's most important texts. The upshot of the ongoing canon revision in the humanities, this publication of *Arcadia felice* is an important and welcome tool to further the study of late Renaissance and early Baroque Italian literature.

Christine Ristaino, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Glenn Palen Pierce. *Manzoni and the Aesthetics of the Lombard Seicento*. Lewisburg: Bucknell UP, 1998. Pp. 253.

Per conoscere meglio la società seicentesca descritta ne *I promessi sposi* Manzoni si servì, come è noto, di alcune *grida*, di testimonianze e studi storici come quello di

Giuseppe Ripamonti su Milano o di Melchiorre Gioia, *Sul commercio de' commestibili e caro prezzo del vitto*. Glenn Pierce si propone in questo volume di risalire ad altri documenti — letterari, artistici, teatrali — che aiutarono lo scrittore milanese a penetrare nello spirito del tempo; di mostrare il ruolo importante che in questo processo di ulteriore documentazione ebbero opere non storiografiche del '600 lombardo (e toscano); di evidenziare l'ampiezza del realismo di Manzoni ("his novel becomes a historical, social, and spiritual reality, which [. . .] could not have been gleaned only from historical treatises" 13); di fare luce sulla rete intertestuale ed interartistica presente nel romanzo. Il suo studio è arricchito da interessanti sezioni complementari (una rilettura degli scritti estetici di Manzoni, una rassegna delle teorie dell'arte che potrebbero aver avuto qualche influenza su Manzoni, da Platone e Longino a Marmontel, Lessing e Webb); da un dialogo serio con gli studiosi più attenti al rapporto di Manzoni con la letteratura barocca (Getto) o la tradizione figurativa (Ulivi, Praz); dalla riscoperta di testi importanti che la critica manzoniana tende ingiustamente a trascurare (come lo studio di Mina Gregori sui ricordi figurativi di Alessandro Manzoni, in *Paragone*, 1950/1, 7-20). Pierce è convincente quando sottolinea la disponibilità e sensibilità di Manzoni verso fonti non immediatamente storiografiche; ma mi pare che non dia sempre un risalto adeguato alla rete intertestuale di cui afferma l'esistenza.

È probabile che Manzoni, animato da serie intenzioni documentarie e desideroso di frugare "ne' documenti di qualunque genere" che rimanevano del '600, non abbia considerato soltanto opere di tipo storiografico (19). L'autore de *I promessi sposi* conosceva bene la letteratura italiana del '600. La sua avversione per lo stile di quel tempo non gli impediva la parafrasi barocca nell'introduzione del romanzo o l'utilizzazione di alcuni testi a scopo documentario, e poteva spingerlo ad apprezzare il lavoro degli autori meno compromessi con la moda marinista (29, 49-50).

Ne *I promessi sposi* sono menzionate diverse opere figurative: il tabernacolo presso cui don Abbondio incontra i bravi, il bassorilievo evocato per descrivere il duello di Ludovico, i ritratti di famiglia nel palazzo di don Rodrigo, l'immagine di Psiche, la statua di Filippo II che cambia di nome col cambiare delle ideologie al potere, l'arco di trionfo eretto fuori Lecco in onore di Federigo Borromeo (57, 149). Sono in genere opere di fattura barocca, e Pierce sostiene giustamente che Manzoni, per descriverle, deve essersi ispirato a manufatti originali (58, 151), consultando eventualmente i libri e i trattati d'arte seicentesca che abbondavano nella sua biblioteca (73). Pierce rilegge con finezza le molte pagine del romanzo in cui lo scrittore si serve di termini come spazio, struttura, forma, immagine, pittura, colore (63-66); ed insiste sulla sua sensibilità artistica, che emerge in passi come quello sull'Innominato convertito: "un santo, ma un di que' santi che si dipingono con la testa alta, e con una spada in pugno" (66). Nel romanzo manzoniano ci sono scene dove le indicazioni visive sono particolarmente insistite (112), o dove i contrasti di luce e di colore hanno un ruolo importante. Si pensi alla lanterna che illumina il volto di don Abbondio durante la scena del matrimonio a sorpresa, o alla luna che rivela nella notte il volto di padre Cristoforo a Pescarenico: "his face and the genuine, anxious concern it reflects are highlighted by that ray of moonlight, as is, consequently, his own moral stature. Don Abbondio, on the other hand, remains at a caricatural level; the comparison to be drawn by the reader, thanks to this lighting effect, is the same as it would be had the two period portraits been put side by side" (195-96). Anche il contrasto fra bianco e nero nella descrizione di Gertrude rivela la sensibilità visiva di Manzoni e può essere ricondotto al recupero di un gusto pittorico diffuso nel '600.

Manzoni avrebbe potuto trovare infine informazioni o suggerimenti stilistici nel molteplice repertorio del teatro seicentesco (commedia dell'arte, dramma edificante, tragedia). Pierce ricorda che i lamenti di don Abbondio sul rumore delle feste religiose, la voglia di fragola sul volto di Azzeccagarbugli, la chiusa del romanzo ("se [. . .] fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta") sono *topoi* della commedia dell'arte (125, 231); che l'improvviso passaggio dal tempo passato al tempo presente nei momenti più movimentati del romanzo ha un'efficacia teatrale (132-33); che la mano tesa di padre Cristoforo durante il suo tempestoso dialogo con don Rodrigo ricorda scene analoghe nel teatro seicentesco (196-97).

Pierce vuol dare al proprio studio un carattere originale, mettendo da parte quello che in passato "[has] been discussed far and wide" e rifiutandosi di ripetere "what is already general knowledge" (41). Dedica perciò poche pagine ad un'opera letteraria come *La peste di Milano del 1630* di Benedetto Cinquanta (219), accenna in una nota alle parole di origine lombarda e seicentesca che Manzoni avrebbe usato nel romanzo (121), e, pur documentando la sensibilità e il gusto artistico di Manzoni, si sofferma appena sulla collaborazione fra lo scrittore e Francesco Gonin (che illustrò l'edizione de *I promessi sposi* del 1840-42). Una scelta del genere, coraggiosa e non necessariamente sbagliata, costringe Pierce a documentare quello che finora è sfuggito ad altri studiosi in un campo di indagini molto affollato; ed anche per questo il risultato non è persuasivo. È molto probabile che Pierce abbia ragione e che Manzoni abbia assimilato "typical Lombard Counter Reformation and baroque stylistic elements of period literature, drama, and the plastic arts into his narrative style" (13), ma la tesi avrebbe dovuto essere argomentata con maggiore evidenza. Che l'espressione "carta e calamaio" compaia in due versi de *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni, ad esempio, non basta a stabilire un rapporto di rilevante intertestualità con le tre scene di *I promessi sposi* dove compare un'espressione analoga (si veda per questo Verina Jones, *Le* dark ladies *manzoniane*, Roma: Salerno, 1998, p. 62). Che in una biblioteca seicentesca descritta da Carlo Maria Maggi ci siano il *Pastor fido* del Guarino e le opere di Marino come in quella di don Ferrante ne *I promessi sposi* non è una "striking similarity" (47) ma il riconoscimento abbastanza scontato dell'importanza che quei testi avevano nella cultura letteraria del '600. Un rapido cenno del *Fermo e Lucia* alle attrici che recitavano la parte di suora "là dove i riti cattolici erano soggetto di beffa e di parodia caricata" non consente da solo di documentare "Manzoni's vast knowledge of European theater during the Counter Reformation period — and not only in Italy" (120). La centralità che l'amore come eros ha nei *Promessi sposi* è discutibile e non può essere comunque assimilata a quella che aveva nei canovacci della commedia dell'arte (121). Il realismo è una categoria troppo ampia ed articolata perché la pittura lombarda del '600 e lo stile manzoniano siano accostati in suo nome in un gioco di richiami e di rimandi (158-65).

Pierce si interessa poco alla componente religiosa del romanzo di Manzoni di cui sembra avere un'opinione sostanzialmente negativa: ne *I promessi sposi,* e nei drammi gesuitici che potrebbero averli ispirati, "Lombardy and its people suffer greatly under the tyrant, but stolid faith in Divine Providence and in the hereafter, rather than in popular revolt is the answer" (116). Affermando quei valori, certi filoni del teatro seicentesco equivarrebbero a un "true opium for the oppressed public" (114). Sarebbe scorretto rimproverare a Pierce una svalutazione dell'esperienza religiosa che è molto diffusa fra gli studiosi manzoniani e su cui egli non si sofferma affatto. Mi sembra però che sia facile fraintendere *I promessi sposi* trascurando l'atteggiamento religioso di Manzoni o

caratterizzandolo in maniera frettolosa. Pierce insiste ad esempio sulla vicinanza fra un dipinto di san Francesco, opera di Francesco Del Cairo, e la rappresentazione manzoniana di padre Cristoforo in chiesa a Pescarenico (165-67, 179). In entrambi i casi la luna illumina il volto della figura. Ma il Francesco barocco è in estasi mistica; padre Cristoforo è "ritto in aspettativa", pronto a soccorrere il prossimo che ha bisogno di lui; il volto trasfigurato del santo barocco è al centro dell'attenzione; quello attento di padre Cristoforo costituisce appena un elemento della rappresentazione. La discontinuità è netta: il cristianesimo manzoniano, fatto di impegno etico e di ansia redentrice, non ama le estasi. L'antimisticismo, per quanto contraddittorio in Manzoni, lo separa da molti artisti figurativi del '600 (lombardo e non) citati in questo saggio. Anche la "palimpsestic relationship [. . .] between the *poesia giocosa* of the seventeenth century and Manzoni's novel" (31), che Pierce esemplifica con una lettura parallela del ditirambo bacchico di Francesco Redi e le scene di ubriacatura ne *I promessi sposi*, lascia perplessi. La spensierata allegria del poema di Redi non si concilia col moralismo religioso di Manzoni: può anche darsi, in astratto, che qualcosa di ebbro compaia fra le righe dello scrittore milanese, ne corroda l'ispirazione etica, e sveli la superficialità del suo sentimento religioso; ma, in concreto, su quali basi poggia una simile tesi? Qualcosa in più a suo sostegno avrebbe dovuto essere detto.

Luciano Parisi, *University of London*

Verina R. Jones. *Le* Dark Ladies *manzoniane*. Roma: Salerno, 1998. Pp. 167.

Gli undici saggi contenuti in questo libro costituiscono un interessante contributo agli studi manzoniani perché affrontano *I promessi sposi* da punti di vista nuovi ed originali, approfondiscono la ricerca intertestuale sul romanzo, ed offrono preziose osservazioni sulla trasformazione del lavoro di Manzoni nel passaggio dalla prima all'ultima stesura. Queste linee di ricerca sono collegate fra di loro, ed accade perciò che un nuovo punto di vista emerga attraverso analisi intertestuali o che lo studio della ricezione in Manzoni di un'immagine o di un'informazione storica sottolinei anche il processo di trasformazione che ha luogo nel romanzo fra il 1821 e il 1842.

Il saggio che dà il titolo alla raccolta è un buon esempio dei punti di vista originali con cui Verina Jones si avvicina a *I promessi sposi*. Nella tradizione letteraria europea si ha spesso una contrapposizione tra la donna bionda — generalmente bella, ma comunque seria, dolce, composta — e quella bruna (la *dark lady*): brutta o, se bella, passionale, misteriosa, violenta, infida. Mettendo in evidenza dettagli significativi nel ritratto che Manzoni traccia di Gertrude la Jones mostra come quel ritratto segua la rappresentazione tradizionale della dama bruna inaffidabile e fatale. A Gertrude viene contrapposta Lucia, che ha tutte le caratteristiche dell'eroina bionda, anche se i suoi capelli sono neri. Spiega la Jones: "[È] del tutto consono alla raffinata consapevolezza manzoniana delle convenzioni letterarie il voler segnalare la transizione dalla letterarietà alla referenzialità con un rifiuto del canone letterario" (103). Consapevole del *topos*, Manzoni non vuole mettere al centro della sua opera un'eroina da romanzo, ma una donna comune, più tipica della campagna lombarda che letterariamente connotata.

Un altro saggio analizza il ruolo che l'industria della seta ha ne *I promessi sposi*. Manzoni conosceva quest'industria avendo letto attentamente le *Memorie storiche sulla economia pubblica dello stato di Milano* di Pietro Verri ed essendo egli stesso produttore di bachi da seta. Fa di Renzo, Lucia e Bortolo degli operai setaioli; segnala la presenza dei gelsi nella campagna lombarda, o la loro assenza quando la lavorazione è trascurata; e utilizza i riferimenti all'industria serica per rinforzare alcune immagini del romanzo. Bortolo, ad esempio, è impiegato in un filatoio meccanizzato: questi stabilimenti, osserva la Jones, esistevano "realmente, sia nel Veneto che in Lombardia e altre regioni. Ritengo tuttavia significativo che questo segno di 'modernità' venga collocato non nella Lombardia spagnola che rappresenta il decadimento e la stagnazione, ma nella terra al di là del confine, tutta tesa allo sviluppo e al progresso" (26-27). La condizione di setaioli permette inoltre a Manzoni di dare a Renzo e Lucia uno stato sociale leggermente privilegiato rispetto a quello dei contadini (22-25).

Altri due saggi studiano i personaggi del romanzo dal punto di vista della loro maggiore o minore alfabetizzazione. Don Abbondio, padre Cristoforo, il cardinale Borromeo, il conte Attilio, don Rodrigo, il capitano di giustizia leggono, anche per diletto, e scrivono con disinvoltura. Bortolo e il cugino di cui Agnese si serve per corrispondere con Renzo sono capaci di leggere e scrivere con qualche difficoltà. Lucia e Agnese sono analfabete (anche se questo nella versione finale viene lasciato nel vago nel caso di Lucia). Renzo, incapace di scrivere, sa decifrare la parola scritta, ed avverte che nella società seicentesca carta, penna e calamaio sono strumenti di prevaricazione da parte delle classi dirigenti su quelle subordinate. Anche per questo alla fine del romanzo si impegna a far studiare tutti i figli (e le figlie, sottolinea la Jones). Quest'argomento era già stato trattato da altri (penso in particolare al saggio di Gregory Lucente, "Renzo's Linguistic Education in *I promessi sposi*", in *Manzoni. The Reasonable Romantic*, a cura di Sante Matteo e Larry Peer, pp. 103-16), ma la Jones lo sviluppa in maniera originale, mostrando come Manzoni, apparentemente così moderato, condivida le conclusioni rivoluzionarie del suo personaggio: "l'autore segnala il proprio distacco, non dall'analisi di classe del Renzo ubriaco, ma dalla precedente analisi 'moderata' del Renzo capopopolo nelle vie di Milano" (36).

Lo studio degli echi intertestuali si esercita in varie direzioni: la Jones studia le parole e le situazioni che passano (o non passano) dalle fonti letterarie e storiche di Manzoni al suo testo; espressioni che compaiono varie volte nella storia di Renzo e Lucia e collegano fra di loro passi apparentemente distanti dando loro un significato inaspettato; e i riferimenti che al testo manzoniano fanno autori novecenteschi come Primo Levi (di cui si parla nell'introduzione) e Sebastiano Vassalli (a cui è dedicato il saggio conclusivo). Nel primo caso l'analisi ricorda quella condotta da Giovanni Getto e ne conferma le conclusioni: non si può dire con certezza che certi passi de *I promessi sposi* derivino direttamente dal *Lament del Marchionn di gamb avert* di Carlo Porta (105) o da *The Italian* di Ann Radcliffe (104, 118); ma è vero che Manzoni ha una "memoria creatrice" e che nel suo testo si colgono spesso, come dice Getto, "echi e reminiscenze concettuali, allusioni e associazioni verbali, simmetrie e rifrazioni d'immagini, convergenze e divergenze di situazioni" (*Manzoni europeo*, Milano: Mursia, 1971, p.7). Quelle messe in evidenza dalla Jones sono molto stimolanti, ed invitano in particolare ad un approfondimento dei rapporti fra due scrittori milanesi così vicini e così diversi come Alessandro Manzoni e Carlo Porta.

La Jones non si propone in questa raccolta di discutere la trasformazione del romanzo di Manzoni da una stesura all'altra, ma la precisa conoscenza delle varie versioni le fa scrivere osservazioni importanti: in quella definitiva il personaggio di Lucia è caratterizzato in maniera meno immediatamente realistica (41) e perde allo stesso tempo le connotazioni più letterarie (102); le informazioni storiche sono date in maniera più raffinata, descrivendo la vita del '600 italiano e caratterizzando contemporaneamente i personaggi (55-56). Seguendo il comparire e lo scomparire dei nomi di due villaggi (Chiuso e Maggianico) e l'alternanza dei nomi attribuiti nelle varie stesure a Simone-Alessio (121-30) e a Lucia Zarella-Mondella (131-37) la Jones arriva a conclusioni interessanti: i nomi dei villaggi scompaiono perché gli storici informano che quei paesi, dopo aver visto la conversione dell'Innominato e la predicazione di Federigo Borromeo, sono stati occupati da 3000 soldati tedeschi e colpiti dalla peste, e Manzoni preferisce lasciare nell'ombra questa connessione. "[A]ttraverso il villaggio del miracolo non possono passare né la peste né la devastazione lanzichenecca" (127).

Quasi tutti i saggi di questa raccolta erano già stati pubblicati in riviste ed avevano circolato ampiamente. Chi li conosceva in quella prima versione resterà sorpreso dall'attenuazione dei toni polemici: sono scomparsi alcuni giudizi negativi sul personaggio di Lucia e alcune battute irriverenti sul ruolo istituzionale che la lettura religiosa de *I promessi sposi* ha avuto in Italia. Anche l'irritazione della studiosa per i silenzi o i mezzi silenzi manzoniani che la sua ricerca rivela è stata moderata. Quelle battute ed irritazioni non erano gratuite, e la loro scomparsa, tutto sommato, spiace perché contribuivano a dare un carattere più preciso a questa rilettura manzoniana.

Sembra che un po' di gusto polemico sopravviva nel saggio conclusivo dedicato a Sebastiano Vassalli e al suo romanzo storico di ambientazione lombarda e seicentesca, *La chimera* (Torino: Einaudi, 1990). Questo romanzo (uno dei "più belli usciti in Italia negli ultimi anni", 138) piace a Verina Jones per il numero e la raffinatezza dei riferimenti a *I promessi sposi*: i personaggi sono per molti versi simili a quelli manzoniani, e vivono situazioni analoghe; "ripetizioni letterali, o trasparenti parafrasi, di voci e sintagmi" (140) creano riprese stranianti o dissacranti, contiguità, correzioni, contrapposizioni che la Jones individua e spiega con chiarezza. Vassalli è anche lodato per le possibilità narrative radicalmente nuove che estrae dal materiale storico che ha ispirato Manzoni: la protagonista de *La chimera* è buona e contegnosa come la Lucia de *I promessi sposi*, ma è anche "curiosa, energica, ribelle, consapevole della propria sessualità" (145) e condivide varie caratteristiche della sventurata Gertrude, tentando Vassalli "di costruire un personaggio femminile intero, superando la dicotomia angelo/mostro, Maria/Eva che presiede alla costruzione dell'eroina e dell'antieroina manzoniana" (148). Vassalli porta alla luce elementi negativi della realtà seicentesca che sono taciuti ne *I promessi sposi*: la protagonista viene violentata; i delinquenti che si fanno frati per "iscansar la forca" non cambiano vita, come accade al padre Cristoforo manzoniano; il vescovo è scaltro, spietato, distaccato dalle masse, attivamente impegnato nella persecuzione delle streghe; i parroci dei villaggi sono timorosi come don Abbondio ma più ignoranti di lui. Vassalli, secondo la Jones, va "oltre Manzoni, penetrando negli angoli più squallidi e desolati della vita (la prostituzione, l'aborto, l'abuso dei bambini) e in zone d'ombra che nel cattolico Manzoni dovevano restare tali: la cultura popolare pre-cristiana distrutta dalla chiesa della Controriforma, i Gesuiti e la loro manipolazione delle superstizioni popolari, la persecuzione delle streghe" (160). (Immagine del '600, questa, molto più parziale di quella che si rinfaccia a Manzoni.)

Verina Jones afferma ripetutamente di interessarsi più al gioco intertestuale che all'antimanzonismo implicito nell'operazione di Vassalli che ella registrerebbe soltanto (139, 144, 160). Resta l'impressione che *La chimera* riproponga *I promessi sposi* nel modo in cui la Jones avrebbe voluto leggerlo fin dall'inizo, con una maggiore sensibilità femminista e con un piglio robustamente anticlericale; e, se così fosse, sarebbe stato utile studiare le alternative che lo scrittore del '900 propone alla compostezza stilistica e alle speranze religiose di quello ottocentesco. (Cristina Della Coletta ha fatto un tentativo in questa direzione, con l'articolo "L'altra metà del Seicento: da *I promessi sposi* di Manzoni a *La chimera* di Vassalli, *Italica*, 73.3, autunno 1996, pp. 348-68). Ma forse l'impressione è sbagliata, e la Jones si tiene davvero lontana da ogni polemica.

Luciano Parisi, *University of London*

Margaret Brose. *Leopardi sublime.* Bologna: Re Enzo, 1998.

Margaret Brose's *Leopardi sublime*, which was originally written in English and is now available in the Italian translation by Elisabetta Bertoli, discusses Leopardi's *Canti* as a rhetorical expression of Romantic sublime. The study, as Brose presents it, fulfills a double need. It introduces the American scholarly audience to the work of Leopardi, which to this day remains regrettably either unacknowledged or confined to the margin of critical discussions on European Romanticism. In addition, Brose also wants to contribute to the Italian discussion of Leopardi the perspective of Romantic critics operating in the English language and, including among others, Paul de Man, Meyer Abrams, Geoffrey Hartman, Thomas McFarland, Thomas Weiskel, and Harold Bloom.

Having thus laid bare her critical intentions, Brose introduces Leopardi's poetry as structured by two temporal dimensions: the present with its sense of loss and absence, and the past whose atemporal, mythic origin becomes the object of poetic desire. Drawing upon the work of Paul de Man, Brose further defines these two dimensions in terms of allegorical and ironic modes of discourse respectively. While allegory represents a will to transcend present time, irony not only unveils the allegorical illusion of returning to the past's *plénitude* of meaning, but discloses how time can only exist in the modality of the present tense.

Chapter two focuses on the general structure of Leopardi's *Canti* which, according to Brose, should be read as a *Bildungsroman*, inscribing a passage from the allegorical mode characteristic of the earlier idylls to the ironic one prevalent in later compositions. The typical rhetorical device of the earlier, allegorical idylls, she argues, is to transfer the perceived fullness of the past into the void of the present through the trope of metalepsis, that is to say, by way of a metonymic substitution of one sign for another. Naturally even in this idyllic transfiguration, symbolic coincidence does remain an illusion, as the later lyrics will suggest through an ironic acceptance of present temporality.

Chapter three provides a close reading of the allegorical poetics of "L'infinito." Brose argues that the lyric opens with a description of the idyllic landscape of the present. This temporality, however, is not valued per se, but only because it allows the poetic voice to recuperate, in an expansive process of remembrance, the *plénitude* of the past. This return is textualized in the final stanza of the poem, where the imaginary triumphs over a de-realized present. The choice of eleven-syllable verses without fixed rhymes —

endecasillabi — translates the founding episteme of the poem into a continuous lyrical flux. Yet the coexistence of two orders of time suggested by the lyric's extensive use of antithesis and oppositions, between infinity and finitude, silence and sound, eternity and death, reveals how anteriority is never completely reached. Ultimately, then, even allegorical modes of (re)figuring the past retain a bittersweet flavor since, despite all poetic efforts at transcendence, the condition of boredom, pain, and death continues to be felt.

Chapter four is dedicated to the analysis of the ironic mode at work in "A se stesso." According to Brose, this poem reveals how the expansive forces of poetic remembrance, or what she calls a centripetal semiosis, are but illusions. Past time cannot be (re)figured and all that remains is the ironic temporality of the present. The vocabulary translates this condition. While the choice of verbs, adverbs, and nouns suggests a state of finality and closure, the poet's dramatic monologue dissociates the lyrical subject from the heart, an organ traditionally functioning as a syndecdoche of poetic expression itself. Even the meter expresses the condition of the former allegorical error. An extensive use of caesurae, ruptures, and pauses foregrounds once more the impossibility of temporal continuity between present and past.

Chapter five is dedicated to a rhetorical analysis of the sublime. Following a number of classical works on the subject, Brose defines the sublime as a condition of contrast between antithetical poles emerging in allegorical figurations. Her discussion is exemplified by several idylls, including "La sera del dì di festa," "A Silvia," and "Le ricordanze." The chapter also provides a psychoanalytical interpretation of the rhetorical sublime by drawing upon the work of Freud on the repressed and its patterns of return.

Chapter six is devoted to "Alla luna," a lyric belonging to the allegorical idylls. However, Brose argues that the poem's temporal and rhetorical strategies also differ from Leopardi's typical allegorical mode. That is, they manifest the consciousness that the (re)figuring of the past in the present is possible only in the artificial space of language. Thereby, Leopardi's metareflexive awareness of the illusory workings of allegorical processes suggests to Brose that "Alla luna" represents the poet's intuition of the later ironic mode.

The seventh and last chapter addresses the topic of music and sound from *Zibaldone* and *Operette morali*. Brose argues that music occupies a privileged space in Leopardi's work as an immaterial, non-mimetic, and indefinite system of signs. This chapter also draws some interesting analogies between Leopardi's work and that of the French symbolist poets Valéry and Verlaine. Valéry's linguistic theory in particular shares numerous affinities with Leopardi's distinction between *termini* and *parole*. Like Valéry, Leopardi differentiates between a denotative and a connotative use of language, or more precisely between words that are rigorously referential and endowed with a fixed, immutable meaning (*termini*) and the more associative and fluid words of poetic diction (*parole*).

An interesting and well-argued book, Brose's work is a valuable addition to the ever-growing bibliography on Leopardi. Her rhetorically oriented approach to the *Canti* gives the reader a sense of the extraordinary modernity of its author. The chapters dedicated to the analysis of individual poems are examples of insightful and very detailed close readings. However, at times the book reveals its origin as a series of separate journal essays. A generalized lack of cohesion and homogeneity forces readers to return to topics discussed earlier or leads them astray to side discussions. All this said, *Leopardi*

sublime remains a worthy endeavor. While Brose's overall approach will be of interest to scholars of Romantic literature, her textual exegesis will certainly be useful to students interested in the working of Leopardi's finely tuned lyrics.

Norma Bouchard, *University of Connecticut*

Antonia Arslan. *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900.* A cura di Marina Pasqui. Premessa di Siobhan Nash-Marshall. Milano: Guerini, 1998.

Antonia Arslan è, com'è noto, una delle maggiori studiose di scrittrici italiane in Italia. Dobbiamo senz'altro soprattutto alla sua ricerca ed alla sua iniziativa se nel corso degli ultimi due decenni tante scrittrici ottocentesche, dopo anni ed anni di oblio, hanno cominciato a rivedere il torchio della stampa. *Dame, galline e regine* è la testimonianza del lungo ed ininterrotto interesse della Arslan per questo importantissimo quanto, fino ad epoca recente, ignoratissimo campo della letteratura italiana. Si tratta infatti di una raccolta di saggi, pubblicati in varie sedi tra il 1980 ed il 1995, i quali, benché diversi tra di loro, trovano una loro comunione di tono e di intenti come scandagli di quella che Arslan chiama la "galassia sommersa" della scrittura femminile che va dall'Unità d'Italia fino alla prima guerra mondiale (11).

Come fa notare Siobhan Nash-Marshall nella sua breve ma efficacissima premessa, scopo ultimo dell'opera di Antonia Arslan (come di tanti altri studiosi e studiose che si occupano della scrittura femminile italiana) è il completamento e la revisione del canone letterario. È, ad esempio, grazie all'instancabile lavoro di ricerca della Arslan che è stato catalogato (ed in parte pubblicato) il preziosissimo archivio di Neera, una delle più influenti figure d'intellettuale della fine dell'Ottocento. Solo grazie ad un tale lavoro di paziente ricerca si può infatti capire ed apprezzare l'importanza di una scrittrice, quale Neera, che fino ad epoca recente veniva considerata dalla letteratura ufficiale una scrittrice "rosa", destino questo comune ad altre importanti scrittrici dell'epoca. La verità è che, fra i grandi nomi della letteratura italiana tra '800 e '900, non figurano quasi mai quelli di scrittrici: ed in questo non ci sarebbe nulla di male, nota la Nash-Marshall, "se le donne non avessero invece effettivamente avuto un ruolo cospicuo nella letteratura italiana dell'epoca. E questo, non solo per la vastità della loro produzione e per l'influenza che essa esercitò . . ., ma anche per la qualità dei loro scritti" (10). Insomma, conclude con brillantezza epigrammatica la Nash-Marshall: "I Tolstoj italiani, sembra, sono donne" (10).

Il libro è diviso in parti di varia grandezza. La prima parte, ed anche la più estesa, s'intitola appunto "La galassia sommersa" e comprende saggi di natura generale sulla scrittura femminile dell'epoca, con qualche breve *excursus* negli anni del fascismo e del dopoguerra. L'indagine della Arslan prende il via con un breve scritto del 1980, "... E la donna cominciò a scrivere. La donna soggetto e oggetto nella letteratura tra Otto e Novecento", per proseguire con due saggi della seconda metà degli anni '80 ("Vivere in rosa per vivere in casa. La letteratura femminile italiana fra impegno ed evasione" e "Il rosa italiano"), dedicati al romanzo rosa in particolare, con un ottimo apparato di note bibliografiche e pregevoli osservazioni su fenomeni letterari come quelli di Liala ed i fratelli Delly. Il saggio successivo, "Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali

tra Ottocento e Novecento", inquadra il successo "esplosivo" di *Una donna* nell'ambito di una presa di coscienza ideologica molto complessa, in cui proprio le scrittrici ed intellettuali di successo, quali Neera e Marchesa Colombi, esitavano a prendere posizione sul fronte del problema dell'emancipazione femminile (quando non si dimostravano ostili ad esso). Nella scrittura femminile di quegli anni non appaiono eroine "positive", ma figure di donne condannate, un "cupo panorama di suicidi, di depressioni, di regressioni, di esiti comunque fatali" (50), chiuse tuttavia nelle loro utopie di universi amorosi. Arslan fa notare che anche nell'ambito del romanzo sentimentale si può pur sempre intravvedere un tentativo di cultura alternativa che si scontra, a modo suo, con quella dominante. In queste narrative le scrittrici simpatizzano apertamente con le loro sfortunate eroine, sollecitando parimenti la simpatia delle lettrici. In tale contesto il romanzo della Aleramo sembra inizialmente contrapporsi alle opere delle scrittrici contemporanee, mentre in ultima analisi, nota la Arslan, la grande originalità di *Una donna* sta proprio nell'aver riassunto, capovolgendole, le istanze delle altre scritture femminili, presentando per la prima volta una figura di eroina "positiva". In questo modo la Aleramo si è posta nella tradizione della scrittura femminile ed ha potuto catturare il consenso del pubblico delle lettrici, suo destinatario.

La prima sezione di *Dame, galline e regine* si conclude con due saggi dedicati a scrittrici "regionali": "Scrittrici e giornaliste lombarde tra Otto e Novecento", apparso nel '92, e "Le stanze ritrovate: scrittrici venete" del '91. Il primo di questi saggi fa un po' da introduzione alla seconda parte del libro, dedicata a Neera, offrendo un panorama dettagliato della situazione della letteratura femminile nella Lombardia ottocentesca—dove, fa notare l'autrice, per prime si formarono le unioni femminili e dove le prese di posizione ideologiche si fecero più positive. La sezione dedicata a Neera si apre con un ritratto della scrittrice e del suo stile, "Neera, il suo tempo, i suoi critici", che mette ben in mostra l'enorme importanza dell'epistolario della scrittrice. Il saggio successivo ("*Crevalcore*, un 'romanzo popolare'?") riporta la lettera inedita-"documento umano" (frutto anche questo del paziente lavoro di catalogazione dell'Archivio Neera) che diede a Neera lo spunto per il romanzo *Crevalcore*, di cui la Arslan offre peraltro una lettura tanto brillante quanto informata. "Solitudine del cuore e solitudine della strada" si sofferma invece sulle novelle di Neera, le cui raccolte offrono spesso gioielli di notevole felicità creativa. "Neera, *L'Indomani* e la *Revue des deux mondes*" prende spunto nuovamente dal carteggio della scrittrice per tracciare un curioso caso letterario: le disavventure della traduzione francese de *L'Indomani*, affidata ad Hérelle (il traduttore di D'Annunzio), per la prestigiosissima *Revue des deux mondes*, e mai portata a termine. Arslan ricompone con la minuzia di una *detective* i percorsi del carteggio tra Neera, Hérelle e Brunetière (il direttore della rivista francese), portando alla luce le ragioni che condussero la scrittrice a rinunciare al prestigio della pubblicazione sulla *Revue*. "Rileggendo *Teresa*, o l'immagine nello specchio" (del '95) conclude la sezione su Neera, proponendo una rilettura di *Teresa* come "un vero, e precoce, 'romanzo di formazione' al femminile di area italiana ottocentesca" (138). *Teresa* venne "rilanciato" da Luigi Baldacci nel 1976, dopo anni di oblio passati nel ghetto del romanzo sentimentale—e ciò benché non vi fossero in *Teresa* tracce alcune né di crepuscolarismo, né di romanzo d'appendice.

Le parti successive dell'opera dell'Arslan riflettono l'ampiezza della ricerca della studiosa nell'ambito delle altre grandi scrittrici italiane dell'Ottocento e del primo Novecento. Il primo è un saggio dedicato alla Marchesa Colombi, scrittrice di grande

pregio ma purtroppo ancora poco conosciuta dal grande pubblico di oggi. Amica e collaboratrice di Anna Maria Mozzoni prima e di Neera poi, la Colombi si tenne tuttavia a distanza dalle polemiche del vivacissimo dibattito sul femminismo dell'epoca—anche se, fa notare l'Arslan, ella non assunse nemmeno le posizioni aspramente antifemministe di Neera e della Serao. La Marchesa Colombi è nota soprattutto per *Un matrimonio in provincia*, romanzo che ebbe la fortuna di richiamare l'attenzione di Calvino, che ne curò la ristampa. Il saggio della Arslan si sofferma invece soprattutto su un altro grande romanzo della Colombi che meriterebbe di rivedere la stampa, *In risaia*.

Altrettanto nitido e vivido è il ritratto che la Arslan ci propone di una figura fin troppo rinomata (in negativo) del mondo letterario della scorsa *fin de siècle*: la Contessa Lara, scrittrice nota, purtroppo, più che per le opere, quasi esclusivamente per le vicende della vita. Significativamente la Arslan si sofferma soprattutto sulla scrittrice, minimizzando gli aspetti biografici "scandalosi" tramandatici dalle cronache bizantine dell'epoca, per portare alla superficie il percorso letterario di una donna intellettuale schiacciata dal doppio peso di un carattere volubile e complesso da una parte, e dall'altra da quello di un ambiente sociale ancora troppo retrivo per poter accettare i sussulti di libertà della scrittrice.

A Vittoria Aganoor sono dedicati due saggi: "Un'amicizia tra letterate: Vittoria Aganoor e Neera" e "Le ultime lettere di Guido Pompilj". Il secondo è un breve saggio che riporta le due lettere scritte dal Pompilj prima di suicidarsi (conservate dalla sorella di lui ed affidate alla Arslan per la pubblicazione). Il primo saggio si incentra sul rapporto di "fraterna" amicizia tra Neera e la Aganoor, basato sull'analisi della corrispondenza di Vittoria Aganoor conservata nell'Archivio Neera (mancano purtroppo le lettere di quest'ultima, andate disperse insieme al resto dell'archivio Aganoor). Anche il successivo saggio su Matilde Serao è basato su ritrovamenti effettuati nell'Archivio Neera: "Tra Nord e Sud: un epistolario ritrovato" traccia l'itinerario dell'amicizia letteraria tra le due grandi scrittrici ottocentesche.

Due brevi saggi compongono la sezione su un'altra grande scrittrice dimenticata, Ada Negri: "Il racconto del silenzio" e "Le voci del genio e dell'amore". Lo spunto per il primo saggio viene nuovamente dal ritrovamento di due lettere di Ada Negri nell'archivio di Neera, mentre il secondo prende il via dall'"anniversario mancato" della scomparsa dell'autrice per alcune considerazioni sul "grande equivoco" (209) che ancora circonda la figura della "vergine rossa" e ne impedisce caparbiamente il recupero da parte degli studiosi. Poiché, nuovamente, la letteratura italiana non potrà mai entrare a far parte a pieno titolo del canone della letteratura occidentale finché non avrà imparato a riconoscere e ad apprezzare le sue galassie sommerse.

Cinzia Di Giulio, *Purdue University*

Rosamaria Lavalva. *The Eternal Child. The Poetry and Poetics of Giovanni Pascoli.* Studi e testi, 2. Chapel Hill: Annali d'italianistica, 1999.

Nel mondo dell'anima abita sempre un fanciullo e riacquistarne la voce vuol dire ritrovare la voce primordiale dell'uomo: il "puer aeternus" del *Fedro*, il fiordo psichico dell'anima individuale e del cosmo. Sia benvenuta quindi questa ottima traduzione in

inglese de *Il fanciullino* di Giovanni Pascoli (1855-1912) che rende finalmente accessibile al lettore anglosassone un'opera di estetica e critica di estrema attualità ed interesse.

Nella prefazione (vii-xii) Rosamaria Lavalva spiega le ragioni di questa ricerca, le difficoltà incontrate nella traduzione e il contesto culturale che ha influenzato le riflessioni del Pascoli. Segue il testo del *Fanciullino* con a fronte la traduzione inglese (1-77). Completa il volume un saggio, distribuito in nove capitoli, della stessa Lavalva che esplora la nozione del fanciullino pascoliano come figura archetipica, concetto filosofico, presenza poetica e dinamismo psichico (78-219). Conclude il volume una bibliografia accurata su *Il fanciullino* (220-24).

Nel primo capitolo del saggio, "The Eternal Child", la studiosa individua la figura del fanciullino a un livello sia archetipico che simbolico che ci rimanda a un'infanzia mitica dell'umanità in cui il fattuale si congiunge all'immaginario. Nel secondo capitolo, "What is the Child?", la ricerca si muove in una direzione antropologica e psicanalitica al fine di investigare la coppia di opposti "puer-senex" sia nella poesia del Pascoli che nel contesto culturale e poetico dell'Ottocento europeo. Nel terzo capitolo, "A Matter of Sources", si traccia la storia di questo archetipo e se ne individuano le fonti culturali, da Platone ai Neoplatonici, da Vico ai Romantici europei, con particolare attenzione al Leopardi. Nel quarto capitolo, "The Child and His Poetry", si prendono in considerazione il tessuto linguistico e geografico delle liriche del Pascoli nel contesto dell'idea stessa di poesia. Nel quinto capitolo, "The Child and His Judge", viene presa in esame la condanna che Croce fece dell'opera pascoliana, condanna di cui si mettono in evidenza i pregiudizi estetici e critici. Nel sesto capitolo, "The Child and His Mother", si esamina l'asse simbolico madre-fanciullo e il significato mistico-ancestrale assegnato dall'autore al nido familiare. Nel settimo capitolo, "The Child and Nature", la studiosa indaga come al mondo esteriore descritto da Pascoli nella sua poesia corrisponda un mondo interiore che nutre il dettato di percezioni vive, magmatiche, psichiche che incarnano l'essenza simbolica degli oggetti stessi. Nell'ottavo capitolo, "Words and Things", Lavalva continua a studiare il rapporto tra le parole e il mondo nominato svelandone un sistema di relazioni linguistiche che rendono polisemico il testo, non in modo concettuale, bensì immaginario e metaforico. Infine nel nono capitolo, "Pleasure and Pain", si conclude il saggio critico con l'esplorazione di una nuova coppia di opposti, "eros-thanatos", si svelano le relative implicazioni archetipiche connesse alla figura della Grande Madre, e finalmente si pone in rilievo l'importanza psicologica di un mito personale e letterario per esorcizzare la paura della morte.

Lodevole l'impresa della traduzione de *Il fanciullino*, la prima in inglese, che la traduttrice porta a termine brillantemente con una versione tanto fedele quanto leggibilissima; saggia la decisione di affiancarla al testo pascoliano, che rende quindi possibile la consultazione di un saggio fondamentale ma non sempre di facile riperimento nemmeno in Italia. Stimolante, infine, il contributo critico di Rosamaria Lavalva, che è indubbiamente il frutto di anni di ricerca e riflessione critica e poetica. Non ci rimane dunque che augurarsi, come auspica anche la studiosa nella prefazione, che questa prima traduzione inglese de *Il fanciullino* possa servire a far conoscere meglio il Pascoli nel mondo anglosassone.

Ma—possiamo chiederci infine—perché il saggio di Pascoli è ancora attuale? I pericoli che minacciavano la poesia sono sempre attuali, anzi col passare del tempo si sono addirittura moltiplicati. Di qui il merito di questa traduzione e di questo saggio. La

poesia non può essere esclusivamente monumento, erudizione, passione civile o proiezione narcisistica. La poesia, per natura, deve essere autenticamente viva, aperta e sprigionantesi dalle forze segrete del cuore. La vera poesia, dunque, come ci insegna Pascoli, è fanciulla: offre grandi doni alla luna, la bacia e la ringrazia; la luna ammicca un sorriso che dona l'anima.

Massimo Maggiari, *College of Charleston*

Gian Paolo Biasin. *Le periferie della letteratura: da Verga a Tabucchi.* Ravenna: Longo, Pp.151.

Nel panorama degli studi critici promossi per un'espansione del canone letterario risulta ben chiara l'introduzione di nuovi generi e approcci a dei temi sinora poco analizzati nel campo dell'italianistica. L'ultima pubblicazione dello scomparso comparatista Gian Paolo Biasin, *Le periferie della letteratura*, si presenta come un testo indispensabile per comprendere i più recenti passaggi 'obbligati' della nostra critica. Quest'ultima, infatti, da una posizione solitamente conservatrice e legata nell'analisi dei testi a dei valori improntati a uno studio storicistico-filologico, ha rivelato una certa tendenza a spostare verso direzioni prospettiche di più ampio respiro quello che generalmente si intende nella nostra lingua con il termine *letteratura*. Annettere alla letteratura "le sue periferie in espansione" in un sistema coerente (e "insegnabile" ai nostri studenti) non è còmpito di facile esecuzione. Biasin ha sempre seguíto un iter interpretativo per cui l'antropologia, la psicanalisi e la critica letteraria si fondevano nella creazione di un discorso testuale ricco di sfaccettature, completo e, usando una metafora gastronomica a lui particolarmente cara, "ricco di sapori." Realtà globale e testo in analisi venivano posti in una feconda relazione da cui non erano esenti gli studi culturali in una compietezza rara a trovarsi, oltre che complessa da gestire. L'avvicinarsi quindi, utilizzando un'altra metafora di Biasin, dei "centri storici" ai "centri spesa" (7) del modello urbano americano, passando per i modelli spaziali concepiti da comparatisti come Spitzer, Auerbach, dal Poulet di *Les métamorphoses du cercle* a Genette, significa avvicinarsi a un rinnovato modello di *Weltliteratur,* inteso però in un senso ancora più ampio del termine. Se nella rivisitazione che di tale modello fa Biasin questo consente maggiori spazi al còmpito del critico, dall'altro lo rende invece assai vulnerabile nelle modalità in cui la sua presenza metatestuale si inserisce nel discorso del testo in esame. Una presenza questa, percepita da Biasin alternativamente in termini di "critica come sineddoche" (11), di momento autobiografico del critico e, infine, di narrazione in un fenomeno *renversé* di quel che è diventata la letteratura nel nostro secolo, "essa stessa saggistica" (13). L'autobiografismo insito nel discorso critico fa sì che un pluralismo metodologico si renda pressochè inevitabile dato che le spinte intellettuali provenienti da esperienze diverse intervengono nell'uso di altrettanti metodi di lettura e di analisi del testo.

Partendo dal polifonico romanzo verghiano di *Mastro Don Gesualdo* Biasin analizza testi canonici, come anche alcuni meno conosciuti, del Novecento italiano secondo un andamento cronologico tradizionale. In una lettura interpretativa di stampo narratologico, Biasin scandaglia le strategie di focalizzazione multipla presenti nel romanzo verghiano che consentono alla voce del narratore di sovrapporsi a quella dei diversi personaggi

senza confondersi in un processo in cui la polifonia si fa tessuto distintivo dell'opera, soprattutto rispetto ai *Malavoglia*. In senso più vasto, esso costituisce, insieme con le descrizioni dei tratti della gente siciliana, una delle influenze massime per lo sviluppo del genere romanzesco in Italia di cui Biasin rintraccia un perfetto esempio transtestuale nella narrativa brancatiana (25). Di uguale spessore appare l'influenza che il "rovesciamento metaforico della roba" attuato da Verga nel secondo romanzo che rende quasi impossibile la stesura del terzo con il quale avrebbe dovuto concludere la trilogia) esercita nella narrativa del nostro secolo, in un trattamento che, secondo Biasin "toglie qualsiasi illusione all'emergente borghesia capitalistica, distruggendone dall'interno tutti gli sforzi e le imprese" (28).

Senza i conforti della religione, titolo di un romanzo abbozzato da Elsa Morante prima della creazione di *La Storia*, potrebbe essere il controtitolo per il saggio che Biasin dedica a Svevo nell'analisi linguistica di carattere semantico-lessicale di *Senilità*. "La divaricazione tra significante e significato" (31) viene evidenziata dall'uso di termini latini, riferiti solitamente a riti e funzioni religiose, e viste nel romanzo come maschere linguistiche della falsità di Angiolina, come di un universo "desacralizzato" (Brooks in Biasin 30-31). È alla luce di tale analisi che *Senilità* appare non solo come il romanzo psicologico di un amore, ma anche, e sopratutto, come lo studio in forma romanzesca della comunicazione umana, della problematicità della parola, il preludio indispensabile all'autoriflessività di *La coscienza di Zeno* come di quei frammenti narrativi che avrebbero potuto, ricordando la monografia di Gabriella Còntini, comporre il "quarto romanzo."

Paola Drigo, con il suo romanzo, *Maria Zef*, costituisce l'unica presenza femminile nella raccolta. Una storia ambientata in una zona già da sempre "di periferia": il Friuli. Il verismo di Caterina Percoto e di Grazia Deledda interviene in modo cospicuo alla costruzione del romanzo che viene rivisto da Biasin nel trattamento delle tematiche della violenza e dell'incesto. Questi sono visti per come sono vissuti dalla protagonista, appunto Maria Zef, una giovane la quale, come la vallata in cui si svolge la tragedia, non può avere fede in un aiuto dall'esterno, rivelando in pieno specialmente l'influenza dei personaggi deleddiani. Biasin osserva lo sviluppo della prospettiva femminile attraverso l'articolazione del discorso narrativo nella scrittura sessuata della Drigo. Al tema dello stupro è legato anche il saggio "La Lucia di Moravia." Le epifanie e le "prefigurazioni del destino" di Rosetta nella diegesi di *La ciociara*, come l'inevitabile maligna sorte che accompagna la giovane, vengono evinte dal discorso di Cesira, un monologo che lentamente prepara il lettore all'episodio dei marocchini. Esso prepara i lettori sopratutto al destino della figlia di questa, una "rosa" destinata a diventare il *pharmakon* di una società che non merita tali sacrifici (98) come sembra dirci Moravia, e di cui la triste contemporaneità viene in questi giorni riconfermata dall'ultimo lavoro di Dacia Maraini, *Buio*.

Il tema della malattia è trattato nel saggio su Federigo Tozzi in congiunzione con l'analisi del trattamento del rapporto padre-figlio, soprattutto in *Con gli occhi chiusi*. Predomina su tutto la coscienza del "concetto lirico" della prosa tozziana (48) in cui si espande il "legame fra malattia e antieroe" (49) che Biasin accosta al Kafka di *Lettera al padre* e allo Svevo di *Zeno*. Del romanzo di Tozzi è determinante la frammentarietà delle scene in cui Biasin vede la compiuta sintesi fra il naturalismo fine ottocentesco e la prosa lirica del modernismo europeo.

Altri famosi antieroi, quelli pirandelliani, sono oggetto di studio nel saggio "Da Shanghai al Cairo." Lo spazio, non solo geografico come quello evocato dal titolo, ma anche letterario, è immenso in questo saggio in cui la preoccupazione del critico non è limitante nella sua ricerca di un ulteriore momento di lettura degli antieroi del drammaturgo siciliano. Dai personaggi nati ad Agrigento e a Roma si passa a una condizione umana disperata, argomento che costituisce il *trait d'union* fra questo saggio e quello dedicato a Primo Levi. L'influenza letteraria che, per una volta, si concede provenire dall'opera di un autore italiano, è essenziale in questo *tour* dei maestri dell'esistenzialismo francese che ci conduce da André Malraux a Sartre, e da Sartre fino al newyorkese Woody Allen. La morte, il frantumarsi della nostra immagine cento e più volte contro uno specchio in cui stentiamo a riconoscerci, ora più che mai, un Io che perde la propria individualità (58) per un oggetto, una macchina (fonografo, cinepresa, ecc.) provocano l'avvicinarsi del discorso letterario a quello tecnologico che attraverso l'esistenzialismo ci conduce alle riflessioni in forma narrativa di Primo Levi. Gli scritti di Levi non costituiscono solo un passaggio obbligato per l'analisi sulla condizione umana che per lo scrittore torinese fu un inesauribile oggetto di riflessioni e studio da *Se questo è un uomo* a *I sommersi e I salvati*, ma anche per il discorso sulla tecnologia del Levi della *Chiave a stella*. È questo un itinerario che, in tempi più recenti, arriva sino al calviniano Del Giudice di *Atlante occidentale*, al grottesco della deformazione del personaggio che, alle soglie del nuovo millennio, spinge verso un'ulteriore e ben più tragica conoscenza del sé. Dalla scissione fra l'Essere e l'Esistere dell'antieroe sartriano Roquantin, dal superamento dell'esistenziale impotenza dei personaggi di Pirandello e di Malraux, Biasin giunge alla *Rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen in un passaggio in cui la sua sapienza e destrezza fra le varie scritture e i vari generi analizzati tocca punte di autentica maestria. Attori che difendono l'importanza delle loro storie rispetto a quelle degli altri, l'attore che antepone la propria recitazione all'idea dell'autore per la vita del personaggio, e infine la coerenza del personaggio in contrapposizione con la sua stessa libertà (65), tutto viene infranto; i confini fra arte e vita, esattamente come quelli fra "centro" e "periferia," vengono scomposti, direi quasi eliminati, confermando le intuizioni profonde di Pirandello. Queste sono intuizioni che ribadiscono il concetto-chiave che sottende all'intera opera di Biasin, quello di uno studio critico che non "costringe" la scrittura, ma che la segue nel suo percorso spazio-temporale, senza mai forzarne le conclusioni.

"Zeno e la locomotiva" è un titolo che potrebbe trarci in inganno. Il legame fra il mezzo e il fascino per la macchina non è quello che Biasin vede nell'uso di questo motivo nella narrativa sveviana. La ragione è un'altra, piuttosto. Biasin intuisce l'utilizzazione del motivo come una "immagine rivelatrice . . . di un modo estremamente raffinato ed efficace di organizzare la materia narrativa per richiami e ripetizioni" (68). Cibo e altre usanze, anche questi motivi ricchi di valenze simboliche, visti in un viaggio che passa per il Messico di Calvino e per il Portogallo di Tabucchi, sono un invito alla tolleranza e a "mantenere viva e vitale la molteplice civiltà umana" (146) in pagine in cui echeggia la voce di George Steiner, soprattutto quando questo ci ricorda in *Nessuna passione spenta* il valore culturale di cene consumate in compagnia, di un mangiare inteso in senso letterale, ma anche di mangiare metaforico che tenga conto di usi, linguaggi, e discorsi diversi nella costruzione di una cultura da cui è estraneo il processo di colonizzazione a favore di una proficua tolleranza di valori *autres*.

Questa passeggiata per i boschi della letteratura italiana e i suoi dintorni segna a mio avviso anche la possibilità dell'ingresso dell'italianistica in àmbiti che, se ormai assai frequentati nei testi di critica nordamericana, sono ancora ritenuti inusuali in Italia. Mi riferisco in particolare agli studi di emigrazione in ambito italo-americano (Gardaphé, Tamburri, Carravetta) come di immigrazione nella Penisola (Parati, Allen, Gnisci), correnti di pensiero e scrittura che si accontentano difficilmente del termine "sottocultura" alle soglie del Duemila. Ulteriore prova del messaggio di Biasin penso sia l'inserimento di uno dei suoi ultimi lavori, un saggio su Levi e il *topos* del viaggio in *L'esilio come certezza*, volume di saggi curato da Andrea Ciccarelli e Paolo Giordano (Bordighera, 1998) intorno al tema della "periferia." Questo dev'essere inteso in termini di 'decentramento' di alcuni autori, sia in senso fisico che sul piano della loro opera di intellettuali. Trovo che la scelta di Biasin di partecipare a una raccolta di saggi su alcune immagini letterarie legate al motivo della diaspora sia molto perspicua non solo per l'argomento che il critico scelse per la raccolta, ma anche perchè segna la logica del suo discorso teorico, una logica di cui è permeato *Le periferie della letteratura*. È un discorso che si discosta dal classico lavoro del comparatista e va "oltre," si immerge in altri campi di ricerca con estrema disinvoltura e sapienza, preparando gli addetti alla letteratura italiana (come anche i lettori non di professione) ad un orizzonte critico ben più vasto di quello a cui erano stati abituati sinora .

Ripensando ai saggi letti, alla loro effettiva ricchezza di spunti teorici, di riferimenti critici, e di metologie utilizzate, non ci resta che confermare quello che Biasin ci aveva promesso nelle pagine introduttive di *Le periferie della letteratura*. Il libro è un brillante susseguirsi di intuizioni còlte e ben sviluppate in pagine di agile lettura in cui il dichiarato autobiografismo si sveste di un indesiderato (ma assai comune) narcisismo, per dare invece agio a un'intensa e quantomai riuscita sintesi fra la ricerca di contenuti "altri" dalla letteratura, nel senso più stretto del termine, e l'analisi testuale. Una sintesi di cui il pluralismo metodologico e gli interessi annunciati dal critico in inizio di lavoro non fanno che testimoniare l'importanza del lascito di Gian Paolo Biasin per i critici più giovani. Il libro raccoglie tutta la sua profonda esperienza di studioso nel non perdere mai di vista il "centro" come la "periferia", nell'avvicinarsi con curiosità a eventuali discorsi extra-letterari che possano in qualche modo contribuire ad evincere i punti più salienti di un testo, sia pure restando entro i termini di una lettura interpretativa tradizionale (in senso positivo) nella sua caratteristica abilità con cui evita di forzare un "significato" sul significante del testo in esame. Il canone letterario italiano è una struttura che ancora per molti versi esita a aprirsi, ma per conferirgli orizzonti meno limitanti questa struttura necessita di un discorso critico che "regga" alla tensione dei vettori culturali che ad esso cerchiamo di far convergere. Quello di Biasin è, e resta, un esempio per tutti noi.

Stefania Lucamante, *Georgetown University*

***Ugo Betti: letterato e drammaturgo.* A cura di Alfredo Luzi. Atti del convegno Macerata, Camerino 5-7 giugno 1992. Pp. 215.**

La fortuna o, se si preferisce la sfortuna, artistica di Ugo Betti è uno dei tanti segni del tempo. Si deve andare indietro di quasi mezzo secolo e, precisamente, ai primi anni '50

fino alla metà dei '60, per assistere ad una legittimazione letteraria, anche se parziale, del magistrato impegnato a portare sulle scene i drammi di cui lui stesso fu testimone e, in taluni casi, protagonista. Fu in quel tempo che Betti ricevette, quasi al termine della sua vita, un riconoscimento non del tutto sincero, nel senso che l'industria editoriale andò a caccia di una novità da proporre sia ai lettori che ai registi teatrali.

La raccolta degli atti del convegno, tenutosi presso l'Università degli Studi di Camerino, città natale del Betti, tra il 5 e il 7 giugno 1992, in occasione del centenario dalla nascita del drammaturgo, tendono, proprio, a riabilitare e a rivalutare, vieppiù, la figura dell'uomo e dell'artista. Gli interventi non sono più viziati, come in anni d'*intellighenzia* a senso unico, da una prospettiva parziale, fortemente contenutistica e ideologica e dalle classificazioni di gruppo e di genere ma, al contrario, si avvalgono di nuovi strumenti critici, obiettivi, che vanno dall'analisi ermeneutica a quella poetica delle opere del letterato.

Dagli interventi di Antonio Alessio, Franco Mussara, Alfredo Barbina, Giovanni Sinicropi, Emanuele Licastro, Pasquale Tuscano, Mario Alberto Balducci, Gaetana Marrone, Lia Fava Guzzetta, Maria Rossini, Luigi Fontanella, Harry McWilliam e di Leonardo Mancino, emerge con prepotenza la figura di un drammaturgo che esibisce di sé una personalità complessa nonché un'attenzione particolare per le problematiche filosofiche e spirituali che hanno condizionato, a vari livelli, la civiltà del nostro secolo. Nelle opere di Betti, sin dai suoi primi esordi, si ritrovano le teorie ontiche di Heidegger, quelle fenomenologiche di Husserl e quelle temporali di Bergson; per non tacere del tragico attinto dal pensiero di Schopenhauer e di Nietzsche e ancora lo psicologismo di Tolstoij e Dostoevskij.

La modernità di Betti — sembrano sottolineare tutti gli interventi del simposio camerte — consiste in un progressivo avvicinamento alle tecniche cinematografiche ma, soprattutto, a livello contenutistico, nell'aver portato sulle scene il dualismo che lacera la condizione umana: dualismo che non svela il mistero della tragedia del soggetto, divisa tra giudice e colpevole, individuo e collettività, peccato e redenzione, delitto e castigo.

Dopo un'attenta lettura di questo volume è possibile tracciare le coordinate di una rivisitazione *ad hoc* dell'*opera omnia* bettiana non più coattamente sottoposta al deteriore e vieto malcostume della cultura ideologizzata.

Sergio Ferrarese, *The University of North Carolina at Chapel hill*

Massimo Maggiari. *Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri.* Marina di Minturno (LT): Armando Caramanica Editore, 1998. Pp. 141.

Italian poetry production at the beginning of this century is characterized by diversified poetic discourse born out of multi-visionary ideologies and philosophical views, grounded in a time of transition from past traditions to a new social and cultural order. The poetic word abandoned its niche in the militant futurists' glorification of war and velocity, and deification of the car, to a realistic concept of the world, finally finding its solace in the hermetic poets' celebration of the depth of human nature. At the same time, the *crepuscolari* left behind the decadence of Gabriele D'Annunzio and Giovanni Pascoli and unsuccessfully tried to revive the romantics' landscapes and feelings, only to end self-absorbed in nostalgia and melancholy without establishing their own lasting voice.

In this cultural climate Arturo Onofri initiated his poetic journey. His short but prolific literary career was largely ignored by critics until the sixties, perhaps due to his

isolated position *vis à vis* the major poetic movements in Italy prior to and following the First World War. Also the uniqueness of his lyrical discourse does not conform to the contemporary hermeneutics of relativism. Maggiari's book is a welcome contribution to the study of this unique and important poet.

Archetipi e cosmo nella poesia di Arturo Onofri consists of an introduction, three chapters, and a bibliography. In the introduction the author establishes the paradigms within which he intends to analyze Onofri's poetry collections, and states that the primary foci of his investigation are the images and symbols that formulate "la rete archetipica" through which the poet expresses his poetic visions.

In the first chapter entitled "Tra le due *Liriche*: la visione notturna," Maggiari begins his discussion with a close textual analysis of Onofri's first poetic attempt that dates from 1900-1904, and consists of edited and unedited poems. Maggiari selects the long, unedited poem "Consolazione" for his interpretation of the figures of the poet's mother and a horse in the form of "sogno alato" (14, 20). In deciphering the symbolism of these images the critic applies Jung's theory of archetypes and the collective unconscious as well as interpretations of Jungian concepts in modern psychology. Maggiari's analysis is extensive and well-grounded in the theoretical apparatus that accompanies his psychoanalytical reading of young Onofri's first poetry. He also offers an ample quantity of verses to illustrate the conclusions he reaches. Maggiari continues this first chapter with an interpretation of the poet's first published collection, *Liriche* (1907), strongly influenced by D'Annunzio and Pascoli, rich with *crepuscolare* atmosphere, and even echoing Giosuè Carducci. While Onofri's initial poetic compositions can be described as an attempt to unveil the mysterious in the world, Maggiari states that "in *Liriche* questa tendenza si traduce in un atteggiamento titanico che promuove in Onofri una visione crepuscolare" (128). The influence of Nietzsche's philosophy, especially of the model of Titanism, had a significant impact on the poet. The critic points out that the main characteristics of the collection are images, frequently fantastic, that serve as translations of Onofri's desire to conciliate the physical with the spiritual, to find a harmony between the terrestrial and the cosmic by means of the poetic word. However, it is a first collection, and in spite of its complexity and "una certa continuità tematica e simbolica . . . non riesce a conciliare in un personale sistema poetico" (29). In 1908 Onofri published the collection *Poemi tragici*, which presents the poet's change of direction toward the earth, a rebirth of man and his unification with nature. The imagery that fills the poems varies from the grotesque vision of a skull to the aquatic images of a river, a fountain, and the sea. Onofri's two following collections, *Canti delle oasi* and *Poemetti dell'ilare e triste*, were both published in 1909; the latter is considered "il corpo poetico più completo e maturo del suo periodo giovanile" (45). Maggiari rightfully emphasizes that in *Canti delle oasi*, the poet demonstrates an almost sacred respect for reality (40). The first period of Onofri's poetic cycle concludes with the second volume of *Liriche* (1914) in which a poetic "I" assumes a visionary quality. The author's renewed poetics reveals his fascination with Oriental philosophy and esoteric writings in conjunction with his affinity for romanticism. Maggiari's analysis of Onofri's collections in this initial phase provides not only an in-depth view of the poems, their imagery, and a subsequent decoding of them within the context of tradition and contemporary reality in which the poet composes. It also gives an insight into the literary and philosophical influences that permeated the poetic scene in Italy. He supports his discussion with many textual examples as well as with numerous and relevant critical references.

The second chapter of *Archetipi e cosmo* entitled "La fase mediana e la visione magico-realista" deals with Onofri's poetic production from 1912-1923. This period witnessed the poet's intense collaboration with the leading literary magazines in Italy, and his founding of the periodical *Lirica*. Many of the poems from that time were unedited, with the exception of those that had appeared in literary magazines before 1916. In 1917 Onofri published the collection *Orchestrine*, composed of ninety-five poems in which Maggiari says that the poet "umanizza la natura attuando nel paesaggio l'epifania dell'anima" (129). In this collection the poet tries to expand his poetic discourse and adopts free-structured verse and use of the fragment. The symbolic and metaphoric imagery remains constant, as does a recycled theme of life's supremacy over death. The collection *Arioso* (1921) is interesting in its structural format because it presents a text defined by alternation between lyrics and prose. Maggiari poignantly observes that in *Arioso* "il cosmo risulta perciò come un infinito organo in un perpetuo processo di rinascita . . . " (80), thus inspiring man to follow continuously his path toward spiritual re-creation. Maggiari defines *Poesie e prose inedite* (1920-1923), the analysis of which concludes the second chapter, as a work that points in the direction of an intensified spiritualization of reality in Onofri's lyrical discourse.

The third chapter, "La visione metafisica del cielo finale," brings to the fore the poet's lyrical work in the period from 1922 to 1928, and it includes the collections *Le trombe d'argento* (1924), *Terrestrità del sole* (1927), *Vincere il drago!* (1928), and the posthumous collections published by his wife, *Simili a melodie rapprese in mondo* (1929), *Zolla ritorna cosmo* (1930), *Suoni del Gral* (1932), and finally *Aprirsi fiore* (1935). Maggiari interprets this last period of creativity as a perpetual movement toward greater spirituality and mysticism. The poetic word becomes prophetic and takes upon itself the role of guide to a higher plateau of man's consciousness, in a sphere where the material world is left behind and spiritual rebirth opens the door to eternity and cosmic harmony. This ideology is formulated by means of diverse imagery: the figure of Christ becomes a symbol of man's redemption (*Le trombe d'argento*); a man transforms himself into the cosmos (*Terrestrità del sole*); or a man engages in a battle against a dragon — a symbol of the material world, following the medieval tradition (*Vincere il drago!*). The posthumous collections express the same idea of man's spiritual rebirth that Onofri depicts in a series of images in the vein of religious symbolism and metaphorical discourse.

Massimo Maggiari's book is praiseworthy for several reasons. It represents a thorough and complex study of Onofri's poetic work in its totality; it is accompanied by extensive critical annotations; it shows the author's knowledge and understanding of the historical and cultural momentum in which Onofri's poetry came to light; and most important it features Maggiari's sensitivity and refinement in interpreting the poetics of Onofri's lyrical expression. Excerpts from the poems that the critic cites are selected with care and precision. Maggiari's book captures the very essence of Onofri's poetic world, and his situating of the poet within the Italian literary landscape at the beginning of the twentieth century exemplifies his overall familiarity with it. The text is followed by a useful bibliography of contributors to Onofri scholarship as well as a complete list of the poet's works. *Archetipi e cosmo* will be appreciated both by those less familiar with Onofri's work and those who count themselves among the poet's scholars.

Romana Capek-Habekovic, *University of Michigan, Ann Arbor*

Giorgio Caproni. *L'opera in versi.* Edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei. Milano: Mondadori, 1998. Pp. LXXXII + 1908.

Tre cose almeno si aspettavano dalla nuova edizione globale delle poesie di Giorgio Caproni: l'accesso al suo laboratorio poetico, l'edizione critica di *Res amissa* e la riunione delle poesie pubblicate in vita ed in morte dell'autore su rivista e mai più raccolte in volume. A questi compiti, e non solo, dopo un accuratissimo lavoro cominciato anni fa con l'edizione critica del *Passaggio di Enea*, tesi di laurea discussa presso l'università di Padova, ha assolto Luca Zuliani. Il frutto della sua benemerita fatica è diventato un corposo "Meridiano" di quasi duemila pagine, indispensabile non solo per lo specialista, ma anche per l'appassionato di poesia in generale. Per rendere conto del volume nella sua complessità, conviene procedere con ordine, ricordando fin da adesso che i pochi rilievi che muoverò all'operato del curatore non vogliono sminuire di una virgola il valore di questa bellissima edizione. In alcuni casi si tratterà di sviste, che potranno forse essere corrette nelle future edizioni del libro, che ci auguriamo numerose; in qualche altro caso avanzerò proposte della cui pertinenza giudicherà chi avrà avuto la pazienza di leggere queste mie pagine.

Il volume si apre con un'ottima prefazione, "Per la poesia di Giorgio Caproni", scritta dal supervisore dell'edizione. Mengaldo ripercorre la produzione poetica del nostro raccolta per raccolta, e, come sua abitudine, si concentra con il consueto rigore sugli aspetti metrici. Da questo punto di vista risulta centrale *Il passaggio di Enea*, il libro più ricco dal punto di vista delle scelte metriche. In particolare, lo studioso osserva come le "stanze" si rifacciano non ad una tradizione poetica italiana, bensì alle *Stanzas* inglesi — magari quelle di Shelley — ed alle *Stances* francesi.

Come ci si poteva aspettare da precedenti prese di posizione, in particolare dalla scelta di *L'uscita mattutina* come testo esemplare della poesia di Caproni, Mengaldo riafferma la predilezione per *Il seme del piangere* e in particolare, all'interno di esso, per i *Versi livornesi* (P. V. Mengaldo, *Il Novecento*. Bologna: il Mulino, 1994. 407-408. A queste due pagine, a mio avviso non felicissime, è da preferire il saggio molto bello dedicato alla stessa lirica in *Per Giorgio Caproni*. A cura di G. Devoto e S. Verdino. Genova: San Marco dei Giustiniani, 1997. 255-266). In questa preferenza, Mengaldo non è isolato: per restare agli ultimi anni, penso in particolare alla scelta di Biancamaria Frabotta di dedicare un saggio ad *Il seme del piangere* nella Letteratura italiana Einaudi diretta da Asor Rosa ed alle pagine dedicate al libro del 1959 da Giuseppe Leonelli, nella sua monografia garzantiana. In effetti, è in corso, almeno tra alcuni, una revisione di certe scale di valore che parevano ormai consolidate: ad esempio, Giovanni Raboni, recensendo il "Meridiano", ha affermato di essere tornato a preferire il Caproni de *Il seme del piangere*, rispetto a quello dei libri seguenti, nei quali s'osserverebbe "qualcosa come un eccesso di consapevolezza, in particolare di compiacenza nei confronti degli esegeti in ascolto o in agguato" ("Caproni, la poesia come pensiero" *Corriere del Sera*, 24 giugno 1998). Non sono del tutto d'accordo con queste interpretazioni — personalmente continuo a prediligere l'ultimo Caproni — tuttavia, i *Versi livornesi* sono poesia sufficientemente grande da non rendere implausibile questa differenza di valutazione tra i lettori di Caproni.

Importanti le considerazioni critiche generali che Mengaldo trae nelle ultime pagine dell'introduzione, nonostante la sostanziale inconfrontabilità tra le prime opere e quelle di oltre cinquant'anni dopo. Forse l'unico dato costante è quello di un Caproni fin dall'inizio "decostruttore": a livello formale ciò significa "*enjambements* a fiotti, versi a gradino che separano l'unito, restrizione delle misure, spezzature del verso e, detto ottimamente da Agamben, cesura che 'divora completamente il ritmo'" (XXXIX). La decostruzione coinvolge anche i metri tradizionali, come i sonetti, che si trasformano in "controsonetti", e la canzonetta, "sistematicamente inceppata nella sua fluidità" (XXXIX). Beninteso, questa ricerca non ha a che fare con un'essenzialità di tipo simbolista, dal momento che il simbolismo "presuppone paradossalmente un'idea di totalità del senso" (XXXIX-XL) estranea a Caproni, il quale, piuttosto, ne compie un "sabotaggio". Altrettanto opportuna è la revisione della nozione critica di "realismo": "è famosa una dichiarazione di Caproni: 'Una poesia dove non si nota nemmeno un bicchiere o una stringa m'ha sempre messo in sospetto'. Benissimo, però a parte che questa non mi sembra tanto un'insegna di 'realismo' quanto di 'metafisica' (Auden l'avrebbe sottoscritta in pieno), l'occhio del poeta qui si restringe su frammenti di realtà acontestuali, su 'cose' isolate, abbozzando qualcosa che non è una visione di reale a tutto tondo ma piuttosto una natura morta" (XL). Da qui quel carattere purgatoriale della Genova e della Livorno di Caproni, palpabilissime, ma indirizzate verso "la dissoluzione nell'irreale, concretizzata anzitutto dalla costante immagine psichica caproniana della nebbia" (XL). Di qui anche, mi permetto di aggiungere, la filosofia della storia della poesia di Caproni, per il quale la distruzione della storia, intesa come sequenza di eventi dotati di un qualche significato, è designata anche attraverso la citazione di date precise, ma sospese in un vuoto pneumatico: si pensi all'*Avviso* che indice la caccia alla "feroce Bestia" ne *Il Conte di Kevenhüller*: "Giorno: il 14 luglio. / Anno: quello tra il Flauto Magico, / a Vienna, e, a Parigi, il Terrore."

Di Mengaldo condivido anche il ridimensionamento degli aspetti narrativi della poesia di Caproni, soprattutto del Caproni del periodo centrale. Oltre a "sfumare con gli elementi di teatralità segnalati da Calvino", occorre anche evidenziare come Caproni sia "poeta della serialità e della variazione." Il primo concetto si può applicare ai *Sonetti dell'anniversario* e a *Gli anni tedeschi*, nei quali la narrazione è affidata alla ripetizione, mentre la variazione si fonda sul ricorrere di "tanti temi fondamentali quasi esibiti come tali (madre e ritorno all'infanzia, congedo, transito, ricerche, fuga, esilio ecc.) e di quelli che potremmo chiamare motivi-luoghi o i motivi-cose, come la latteria, l'osteria, la frontiera, la caccia e via dicendo: che possono funzionare solo se continuamente variati" (XLI). Inoltre, la ripetizione all'interno dei singoli testi trasporta il principio della variazione dal livello macrotestuale a quello microtestuale. A questo proposito, di nuovo "uno sguardo alla metrica è decisivo: perché se metro schiettamente narrativo è la 'stanza', tale non è certo la 'canzonetta' (e comunque l'abbondanza della rima), piuttosto stilizzazione melodica di essenze esistenziali o figurative: ebbene, che le due forme si infilino l'una nell'altra a cannocchiale nel *Passaggio* è altamente significativo" (XLI). Assai importanti anche le considerazioni sugli aspetti filosofici della poesia di Caproni. Riprendendo quanto scritto tempo addietro da lui stesso, Mengaldo considera Caproni "un drastico semplificatore della realtà", poiché "il suo nichilismo ha il minimo di articolazione concettuale e non mette a continuo contrasto, come eminentemente il poeta-filosofo moderno per eccellenza, Leopardi, un pensiero e un'esistenza, bensì elabora alcune formule similari che sono soprattutto in funzione della ricerca poetica e che

possono aizzarla o raffreddarla in forme minimali proprio in quanto semplificano a oltranza vita e pensiero" (XLII). Di nuovo, mi sembra che la posizione di Mengaldo sia dettata dalla già affermata predilezione per un'altra fase della poesia caproniana, quella nella quale il nulla era già un tema presente, ma non fino al punto di diventare un motivo stesso (e tra i più frequenti) della poesia di Caproni. E Mengaldo stesso in parte si corregge proprio in conclusione della sua introduzione: dopo aver rimarcato la "fin troppo esibita logica binaria", osserva infatti che la logica per la quale "nulla sembra poter esistere se non genera da sé il proprio contrario" (XLIII), ci porta nei dintorni della logica del sogno, così come è stata definita dalla psicanalisi: Caproni sarebbe dunque un "poeta potentemente onirico" (XLIV). Non solo: "Nonostante il suo bagaglio di asciuttezza e riduttività intellettuale, Caproni non è un poeta mentalistico ma rimane un poeta esistenziale". Se questo non significa che la vena più autentica di Caproni non si fermi prima de *Il muro della terra*, ma che l'asciuttezza stessa nutra riccamente la sua poesia, sono d'accordo.

La cronologia a cura di Adele Dei è ben curata e riserva ampio spazio agli autocommenti dell'autore, alcuni dei quali un po' bizzarri. Si veda, per esempio, sotto l'anno 1937: commentando il proprio trasferimento nella scuola elementare di Casorate Primo presso Pavia, Caproni disse che "questo spiega perché nella mia poesia parlo spesso di nebbia" (LIV). Al di là del fatto che l'affermazione può essere spiegata dal contesto assai divulgativo nel quale le parole apparvero (il settimanale popolare "Gente"), l'atteggiamento sviante e banalizzante è tipico di Caproni. Ci pare dunque quanto mai azzeccato quel che scrive Zuliani a proposito di quel che disse Caproni in una rievocazione della genesi de *Il seme del piangere*: "[T]ale ricostruzione, come di consueto quando Caproni parla di sé, è un poco riduttiva, ed inoltre, essendo estemporanea e così distante nel tempo, contiene alcune imprecisioni" (1312).

Veniamo adesso ai testi. Fino ad *Il Conte di Kevenhüller*, comprendendo i *Versicoli del Controcaproni* ed *Erba francese*, è riprodotto l'ordinamento e la messa a testo dell'edizione globale garzantiana curata dall'autore stesso nel 1989. Sono corretti solamente alcuni refusi, ma in un caso, per la verità minimo, ho un dubbio: nella poesia *Un niente*, inclusa ne *Il Conte di Kevenhüller*, il terzo verso, "Parlano fra loro" dell'edizione 1989 è corretto in "Parlano tra loro". Ho controllato anche sull'edizione del singolo libro del 1986 e ho trovato la stessa preposizione utilizzata tre anni dopo. Dal momento che non si tratta certo di un errore evidente in nessuno dei casi, sarebbe forse stata necessaria una spiegazione in apparato, sempre che questa volta il refuso non sia da imputare alla nuova edizione. Curiosa invece la situazione della poesia, sulla cui messa a testo non esistono dubbî, considerando anche una dichiarazione dell'autore: "nel *Conte* vi è una pagina, la 689, che non contiene nemmeno una parola. Titolo, una parentesi chiusa. Testo, un bel punto fermo" (1661-62), ma sulla cui vicenda mi permetto di aggiungere qualcosa. Il punto fermo, infatti, appariva giustamente nell'edizione de *Il Conte di Kevenhüller* del 1986, ma poi spariva, almeno nella copia in mio possesso ed in un'altra che ho controllato in biblioteca, nell'edizione delle *Poesie* del 1989. Nelle successive riedizioni la fortuna del punto fermo è stata alterna e da un rapido controllo che ho condotto su copie in possesso di amici, o conservate in biblioteche, oppure, ancora, sbirciate in libreria, ho constatato che il punto era assente anche nella quarta edizione del 1995.

Non mi trova invece d'accordo — e questa è l'unica vera obiezione ai criterî dell'edizione — la scelta di stampare in caratteri tutti maiuscoli i titoli delle poesie. Il

curatore dell'edizione non ha però nessuna colpa, poiché è dovuto sottostare ai criterî grafici della collana, che in questo caso si sono rivelati troppo rigidi. Il particolare non è, a mio avviso, del tutto secondario, non solo perché Caproni dedicava la massima attenzione alla partitura tipografica dei suoi libri, ma, soprattutto, perché in questo modo si perde la cognizione delle iniziali maiuscole, per controllare le quali bisogna ricorrere agli indici. Proprio alle iniziali maiuscole, infatti, Caproni affidava una buona parte delle sue riflessioni sullo statuto del nome proprio, perciò non è secondario che titoli quali *L'Abate* e *Nel Protiro*, entrambi inclusi ne *Il Conte di Kevenhüller*, includano nomi proprî e che essi debbano essere riconosciuti immediatamente come tali.

Per quanto riguarda la quantità del materiale rinvenuto, l'apparato critico è disuguale. Gran parte delle carte riguardanti le prime raccolte fu perduta dall'autore; su *Il passaggio di Enea*, *Il seme del piangere* e parte del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, invece, la documentazione è ricchissima. Dei tre libri successivi, invece, si possiedono quasi esclusivamente stesure pressoché definitive, ma con utili annotazioni. È verosimile pensare che il lavoro di cernita delle proprie carte da parte del poeta sarebbe proseguito fino alle raccolte più vecchie, se ne avesse avuto il tempo. Di *Res amissa* diremo a parte.

La lettura dell'apparato può sembrare a volte complessa, ma ciò è dovuto alla completezza della documentazione che Zuliani ci offre e non certo a sua trascuratezza o disordine. In apertura di apparato il curatore spiega i criterî di edizione e quelli tipografici, molto accurati per rendere conto di ogni possibile particolarità dei testimoni: dalle sottolineature alle cancellature, dai versi a scalino alla posizione delle correzioni e via dicendo. Adeguata è anche la descrizione delle carte, che segue un dettagliato ed esaustivo prospetto delle pubblicazioni. Nell'apparato delle singole poesie sono ricordate tutte le edizioni a stampa, in volume e in rivista, e tutte le stesure manoscritte e dattiloscritte. Il ricorso alle parole del poeta stesso (tratte da articoli, interviste a stampa e radiofoniche, lettere, annotazioni sui manoscritti e anche sui libri) per illustrare le circostanze della genesi delle poesie e delle raccolte, è spesso fondamentale per illuminare riferimenti altrimenti non sempre del tutto perspicui. Fortunatamente il consueto *understatement* di Caproni, del quale abbiamo scritto sopra, costituisce una garanzia contro la tentazione di un eccessivo biografismo nell'uso di questo materiale.

La lettura degli abbozzi del poeta è entusiasmante e si potrebbero citare decine di esempî. Mi limito a ricordare le 83 pagine di apparato dedicate ai *Versi* delle *Stanze della funicolare*, della quale possiamo leggere anche una strofa inedita perfettamente rifinita, che fu poi sostituita dalla strofa V. Ancora, voglio segnalare la poesia *Perch'io*, che introduce *Il seme del piangere*, ma che in origine non conteneva riferimenti alla madre e che, anzi, in alcune stesure contiene riferimenti ad Olga Franzoni, la fidanzata morta di setticemia nel 1936 poco prima delle nozze, il cui lutto segnò i primi libri del poeta. Di questa poesia di pochi versi è anche conservata una stesura di quaranta versi, un *Frammento*, del quale il curatore offre opportunamente, in apparato, un testo critico. Insomma, chiunque, d'ora innanzi, vorrà dedicarsi a Caproni, in particolare a quello del periodo centrale, non potrà prescindere da questo preziosissimo apparato, miniera di notizie e sorprese.

Come detto, il materiale riguardante i tre ultimi grandi libri pubblicati in vita dall'autore è molto più scarno e selezionato dal poeta. In almeno un caso, tuttavia, abbiamo però un documento straordinario, vale a dire la prima stesura in francese de *I coltelli*, una delle più note e terribili poesie di Caproni, il testo nel quale la morte di Dio

viene proclamata con una drammaticità ancora più radicale di quanto fosse avvenuto nel precedente *Lamento (o boria) del preticello deriso*.

Arriviamo dunque a *Res amissa*, il libro postumo del quale avevamo un'edizione a cura di Giorgio Agamben. Rispetto all'edizione garzantiana i mutamenti sono notevoli e riguardano sia la strutturazione del libro, sia, in alcuni casi, la messa a testo delle singole poesie. I dubbî sulla legittimità di certe scelte filologiche esistevano da tempo ed in questa sede mi sembra opportuno ricordare soprattutto le osservazioni di Luigi Surdich, il quale, poco dopo l'uscita del volume, aveva avanzato più di un suggerimento, basandosi sul succinto apparato dell'edizione del 1991 (L. Surdich, "Paragrafi per *Res amissa*." *Omaggio a Giorgio Caproni*, 1ª parte. *Resine* 47 [gennaio-marzo 1991]: 21-52. Ora, con alcune integrazioni, in L. Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*. Genova: Il melangolo, 1998. 181-232). La felicità dei suggerimenti è confermata da molte delle messe a testo di Zuliani. Il filologo — non si poteva operare altrimenti in un'edizione critica di questo livello — non azzarda nessun tentativo di strutturazione del libro di poesia. L'ordinamento dei testi era stato esplicitamente previsto dall'autore solamente fino al secondo testo: al *Complimento*, la poesia introduttiva dedicata alla moglie, doveva seguire infatti la sezione *Allegretto con brio*. Per il resto, l'ordinamento scelto dal curatore si basa sullo stato in cui si trovavano le cartelline dell'autore al momento della morte: sulle poesie in esse contenute e sulle liste di poesie. *Res amissa* risulta dunque così strutturata: dopo le due sezioni già nominate s'incontra una sezione, *Res amissa*, con le poesie centrali dal punto di vista tematico. Da questa risulta esclusa *Invenzioni*, che Agamben aveva inserito nella sezione in base ad un'annotazione esplicativa del poeta, che aveva scritto, appunto, "res amissa" a spiegazione del verso "ne ha perso il nome. . . ." Seguono quindi le *Anarchiche* e poi una serie di testi che Zuliani denomina *Altre poesie* e che suddivide in sei sezioni in base ai sottofascicoli nei quali erano conservati. Il criterio di scelta dei testi è, analogamente a quello già adottato da Agamben, il più estensivo possibile ed include una poesia in più, *Vogliti bene, Giorgio*, esclusa da Agamben. È stato invece escluso l'*Inserto* in prosa che Agamben aveva inserito sul modello di quelli compresi ne *Il franco cacciatore*: si tratterebbe infatti di una semplice annotazione del poeta e non di un testo destinato al libro. Molto utilmente viene riportato anche l'indice dell'edizione del 1991 e le varianti rispetto ad essa. A proposito di quest'ultime, non ne è segnalata una, in verità minima: in *A Vittorio Zanicchi*, il punto fermo è stato spostato all'interno delle virgolette, mentre in *Res amissa* era posto all'esterno. La correzione è sicuramente giusta, dal momento che il punto era già stato posto all'interno delle virgolette nella prima edizione della poesia, nell'antologia *Genova di tutta la vita* (Genova: San Marco dei Giustiniani, 1983. Ed. ampliata 1997), le cui bozze erano state controllate dall'autore.

Restando ai particolari — una buona edizione si giudica anche dalla cura dedicata ad essi — osserviamo con piacere come i rientri dei versi iniziali di strofa siano stati uniformati a quelli dei libri precedenti: quattro spazî vuoti, proprio come nell'edizione complessiva del 1989 (*Res amissa*, invece, ne aveva solamente tre). L'apparato critico è importantissimo e la consultazione di esso, non costituisce solamente una curiosità, ma un'operazione imprescindibile per gli studiosi. Zuliani si attiene sempre alla stesura più recente del poeta e qualora questi nel dattiloscritto proponga varianti alternative, quest'ultime vengono riportate in calce al testo stesso. Le poesie che ricevono questo trattamento non sono poche: "Show"; "Versicoli quasi ecologici"; "Mancato acquisto"; "Acquisizione"; "La barriera"; "Gelo"; "Incontro, o riconoscimento"; "Invenzioni"; "Dio

di bontà infinita"; : Pierineria"; "Enfasi a parte, lasci"; "Quanta mattina"; "Petit Noël"; "In lode del 'Singolo'"; "Per 'Erba francese'"; "Hobby"; "Capolinea, di domenica"; "Pierino disegna un volto"; "Facile dictu"; "Tifone"; "Finesse"; "Disinganno".

Quanto, invece, alla complessità dell'elaborazione, spicca *Mancato acquisto*, della quale si ripropone il testo già offerto da Agamben, il quale aveva già segnalato la tormentata genesi del testo. In alcune delle redazioni dattiloscritte, per esempio, ad un certo punto la figura del Manfredi dantesco si sovrappone a quella di Gesù Cristo; oppure, unito alla ventesima e penultima stesura dattiloscritta, Zuliani segnala un inedito iniziante *Non più corpi* del quale ci rimane la curiosità di sapere come continui al secondo verso. Segnaliamo anche un più che veniale errore, infiltratosi a p. 1724: quando, a proposito del sesto dattiloscritto della poesia, si legge "I vv. 1-5 come in P", è facile correggere "P" in "RA", dal momento che la poesia non era apparsa nell'edizione delle *Poesie* del 1989, ma in *Res amissa*.

Ancora, curiosando nell'apparato: nella poesia "Incontro, o riconoscimento", l'ultima strofa diventa "Chissà. Forse / *soltanto* di un grano di pietà?": Agamben aveva espunto "*soltanto*", considerandolo cancellato e non sottolineato. Zuliani ammette che "la questione è dubbia: il tratto di penna tocca appena la parte inferiore dei caratteri senza tagliarli, ma è senz'altro più vicino, e più affrettato, d'una normale sottolineatura" (1750). Aggiungiamo che la questione ecdotica si intreccia con un'altra di più generale interpretazione: perché quel corsivo? Il poeta sta citando (un altro testo, le parole di un mendicante), sta estraniando la parola, sta dando un'indicazione di lettura? Forse, Agamben aveva considerato troppo banale quell'avverbio, senza pensare che, neppure sospeso per un attimo dal corsivo, meritasse la messa a testo. Altrove, invece, le scelte di gusto di Agamben, sebbene condivisibili dal punto di vista estetico, si sono rivelate censurabili dal giusto punto di vista filologico adottato da Zuliani: è il caso della poesia che incomincia *Enfasi a parte, lasci*, alla quale Agamben aveva assegnato arbitrariamente il titolo *Enfasi a parte*, presente solamente nella prima stesura e per la quale, soprattutto, non aveva tenuto conto delle ultime (sebbene sicuramente non definitive) correzioni a penna, se non di quelle che più venivano incontro al suo gusto. Allo stesso modo la breve poesia "Per 'Erba francese'" appare sicuramente migliore e meno "pleonastica", come osserva anche Zuliani, nell'edizione Agamben, tuttavia lo stato delle carte costringe a portare a testo la nuova versione, le cui due brevi strofe sono tra l'altro separate da un anomalo segno "+", la cui conservazione nella messa a testo è forse scrupolo eccessivo da parte dell'editore. Ad ogni modo l'editore è perfettamente coerente quando porta a testo lo stesso grafema "+", che funge da titolo probabilmente provvisorio per i *Versicoli* "Povere mie parole. / Stracci, o frecce di sole?. . . ." Anche in questo caso la scelta è avanzata con qualche dubbio, tanto che nell'indice alfabetico dei titoli e dei capoversi la poesia è riportata con il capoverso e non con il segno "+" (come avviene invece per le ben note *(* e *)* incluse ne *Il Conte di Kevenhüller*).

Alla *Res amissa* segue un'importante sezione di poesie disperse e inedite, a sua volta divisa in tre parti. Nella prima sono comprese poesie pubblicate in vita e mai più raccolte in volume, o comunque escluse dalla silloge del 1989. Si va da testi della primissima stagione a numerosi sonetti, fino all'estrema "Dinanzi al Bambin Gesù, pensando ai troppi innocenti che nascono, derelitti, nel mondo", verosimilmente l'ultima poesia di Caproni. Il lavoro dell'editore non si limita alla trascrizione dei testi, ma rende conto di tutte le vicissitudini dei singoli testi, cercando, per quanto possibile, di verificare sempre quale sia l'ultima versione del poeta. Seguono le poesie pubblicate in seguito alla morte

del poeta, anch'esse disposte in ordine di pubblicazione. A questo proposito, devo correggere quanto scrissi recentemente a proposito del frammento, . . . *Ma tu sei una mattina bianca ed alta*, che ebbi il privilegio di commentare. Per una colpevole omissione, analizzai il testo senza ricorrere ad eventuali dati extratestuali che potessero chiarire alcuni riferimenti. Ebbene questi dati esistono e dicono che quel "tu" del primo verso è Carlo Betocchi e che se "l'ombra va in salita / e esalta" siamo in Toscana. Le connotazioni genovesi che avevo assegnato al "tu" e all'"ombra in salita" sono dunque frutto di un mio abbaglio. I pochi lettori delle mie pagine troveranno argomenti più solidi di quelli che avevo addotto, leggendo la poesia inedita, con relativo apparato, "O mio Carlo toscano, o mio italiano", dalla cui costola nacquero i sei versi da me in parte travisati ("Di piombo e di gerani rossissimi" *Trasparenze* 1 (1997): 7-17). Zuliani e Mengaldo hanno infatti incluso una sezione di inediti, che giungono fino agli anni '50 e tra i quali mi piace segnalare la splendida *E questa è Genova, Genova, Genova*, ennesima variazione sul tema della nostalgia di Genova, contrapposta alla sporcizia di Roma. E, ancora, possiamo leggere i *Versicoli dal "Controcaproni" di Attilio Picchi*, probabilmente del 1953 e quindi ben anteriori a quel 1969 che il poeta riportava come data d'inizio dei *Versicoli* poi pubblicati trent'anni dopo. Volendo, questi versi potrebbero essere una festa per chi volesse affrontare il testo con strumenti psicoanalitici, a partire dal titolo, nel quale il nome del padre è fuso con il cognome della madre; oppure si potrebbe andare alla ricerca d'ipotetici traumi infantili: "Era stato alla Spezia / da piccolo, ma ricordava / soltanto di quel soggiorno / una bambina che un giorno / lenta lenta pisciava / fissandolo accoccolata, / la coscia bianca staccata / dall'altra coscia, e ferita / nell'intimo della vita" (995). Ma, forse, per indagare la frequenza con la quale Caproni ricorre al motivo dell'orina (anche in *E questa è Genova, Genova, Genova* si legge degli "archi di sole e d'orina") occorrerebbe un lettore davvero capace di dire parole adeguate sulle sozzure prodotte dal corpo umano, magari un altro grande Giorgio — Manganelli — morto nello stesso 1990 di Caproni.

Conclude il volume, ovviamente dopo le 827 pagine di apparato critico e prima degli indici dei titoli e del volume, la ricca ed esauriente bibliografia a cura di Adele Dei, aggiornata al gennaio del 1998. Se uniamo queste pagine alla bibliografia inclusa dalla stessa studiosa nella sua monografia (*Giorgio Caproni*. Milano: Mursia, 1992; per le integrazioni, sempre a cura di Adele Dei, si veda anche la bibliografia in appendice a *Per Giorgio Caproni*, cit.) nella quale è incluso anche il regesto dei racconti e di tutti gli scritti sparsi, possiamo dire che davvero di poche pagine scritte da e intorno a Caproni non possediamo un'indicazione bibliografica.

Alessandro Montani, *University of Reading*

Rodolfo Di Biasio. *Altre contingenze.* Marina di Minturno (LT): Caramanica, 1999.

Per chi crede che nel valore della poesia non può esserci che la speranza di "altre contingenze", di sviluppi futuri, di ispirazioni vere e profonde che travalicano nel territorio dell'anima, riconosceranno nel volume di Di Biasio un percorso che è impegnato, coscienzioso e sofferto. Il volume *Altre contingenze* è un'antologia delle poesie di Rodolfo Di Biasio, che traccia e illustra il percorso poetico dell'autore dagli

anni cinquanta al presente. L'antologia è introdotta dall'attenta prefazione di Giuliano Manacorda.

Apre il volume un gruppo di poesie scelte da *Niente è mutato* (1958-1962). Qui il giovane poeta risulta legato all'ambiente domestico, alla percezione interiore del tempo che si manifesta in un verso che cattura in modo essenziale e lirico le trame del sentimento.

Il secondo gruppo di poesie è selezionato da *Poesie della terra* (1960-1972). Qui i versi acquistano maggiore respiro, le strofe si allungano, andando oltre qualsiasi struttura tradizionale. Nel contempo l'autore preferisce lo stacco finale di due o tre versi, forse di influenza ermetica, che sigilla con immagine pregnante il testo, come vediamo in *Moviamo passi assoluti*: "D'un balzo / aprire gli occhi / su intatti oceani siderali".

Seguono le poesie da *Le sorti tentate* (1973-1977). In questa fase poetica Di Biasio interroga se stesso e la realtà per trovare un senso nel mondo in cui vive: interrogazione tutta interiore in cui il poeta non riceve risposta. Ma è proprio da questa persistente ma irrisolta tensione dell'io che si apre spontaneamente un varco all'altezza del tutto: "ci sono i nostri occhi a confonderci / una sola movenza della mano / ci conduce al di là / Nel grumo della vita" (*Nei giorni nostri*). E qui la parola poetica risulta salvifica. Sganciata dal solipsismo o dalla vuota ideologia del significante, la parola s'incarna nell'esperienza umana del poeta e diventa vera testimonianza di un *kairos* interiore. Nella dimensione privata nasce la consapevolezza che i tempi cambiano soprattutto nel cuore attigendo alla magica trascendenza interna dell'anima.

Il quarto gruppo di poesie è selezionato da *I ritorni* (1978-1986). Da questa raccolta si distinguono varie sezioni e alcuni testi in cui traspare chiaramente un filo comune. La mappa dei riferimenti esistenziali diventa sempre più incerta e aumenta la consapevolezza delle difficoltà oggettive del percorso: "su una mappa di lettura difficile / dai tracciati consumati / in cerca di un approdo / ritardato sempre dai venti soffianti" (*Le radici*). Cresce dunque l'esigenza di capire e di cogliere nel profondo il rito quotidiano dell'esistenza. E il poeta rivisita il mondo con lo sguardo attento e la sensibilità di chi dimora con l'immaginazione uno spazio più intimo: "e l'occhio si infigge dove agiscono / le sottili e minute creature dell'aria" (*I nostoi*).

Chiudono questo florilegio poetico una selezione di poesie dell'ultima raccolta, *Patmos* (1987-1995), tre inediti e una completa bibliografia dell'opera poetica dell'autore. In quest'ultima scelta di poesie l'immagine dell'isola di Patmos sigilla (per ora) l'orizzonte poetico di Rodolfo Di Biasio. È quest'isola (la stessa in cui San Giovanni ebbe la grande visione apocalittica) un luogo isolato, lontano dai clamori del mondo, separato dai vecchi e dai nuovi giorni dove la mente e il verso all'unisono s'immergono nella purezza di un mare blu e di una terra arida e ventosa che dona al poeta il presagio del mondo a venire.

Massimo Maggiari, *College of Charleston*

Joseph Francese. *Narrating Postmodern Time and Space.* Albany: State U of New York P, 1997. Pp. x + 203.

A book such as Joseph Francese's, which interestingly juxtaposes the work of two contemporary Italian writers with that of three Americans, to illustrate the debate around

a significant issue in contemporary cultural studies, will always pose a problem for its publisher in regard to selection of a title. On the one hand, the publisher—and there is little doubt that publishers, rather than authors, have the last word in such matters—may construct a double-barreled title and sub-title, whose pedantic descriptive accuracy cools the reader's interest even before the book has been opened. On the other hand, the publisher may opt for a brief, catchy title that leads prospective readers to expect a more comprehensive theoretical and textual scope than any work, perhaps, could deliver. The publishers of *Narrating Postmodern Time and Space* took the latter option.

The actual scope of this book, and its considerable value for Italianists, may be best indicated by an overview of its structure. The core of the book (chapters 2, 4 and 5, making up around half its length) consists of a study of Calvino's narrative fiction over the period from 1965 till his death in 1985. Two other chapters (3 and 6) propose comparisons and contrasts with three American writers, John Barth, Toni Morrison, and E. L. Doctorow, and another Italian writer, Antonio Tabucchi. The intellectual context for these juxtapositions, which is explained in the brief introductory chapter and the afterword, is a debate about just where to draw the frontier between late modernist fiction and postmodernist fiction. Francese argues that self-reflexivity, metafictional irony, and parody are not sufficient, in themselves, to justify labeling a narrative work as "postmodernist." Unless it is also clearly oppositional, in some way critical of the condition of postmodernity, it may be better described as "late modernist." On these grounds, the work of John Barth and the later Calvino is categorized as "late modernist," while Morrison, Doctorow and Tabucchi are seen as fully postmodernist.

Francese begins courageously by throwing himself into the jungle of current definitions of the postmodern. His points of reference are the writings on the subject of Zygmunt Bauman, Brian Edwards, Raymond Federman, Linda Hutcheon, and Giorgio Vattimo. He may be criticized for entirely ignoring other important commentators on the postmodern, in particular Lyotard, Foucault and Baudrillard, and, in this respect especially, the reader who has been led by the title to expect comprehensive theoretical coverage will be disappointed. Francese emerges with a set of basic definitions and distinctions, which, even if rather partial and simplified, have the great merit of being clear and available for us to return to in the course of the discussion that follows. In particular, he argues that a distinguishing characteristic of modernity is "the evolution of structures of lived realities, such as subjectivity and identity" (1). Modernist writings typically "use the writing subject as the organizing center of consciousness" (7-8). Rapid advances in information technologies, economic globalization, and extreme mobility and fragmentation of work under postindustrial capitalism have contributed to the widespread loss of spatial and temporal orientation and perspective associated with postmodernity. Postmodernist writings, according to Francese, deny the privileged position accorded to the authorial consciousness in modernist writing, and "valorize counterdiscourses which place the subject in historical and associational systems of interdependence" (11).

It follows from this premise that, while the work of the later Calvino and of John Barth undoubtedly reflects the fragmentation and disorientation of postmodern existence, and is frequently referred to as postmodernist, it should properly be categorized as late modernist. Both authors, he argues, retreat from postmodernity into a private bibliographic universe, "from the 'thought' world of high modernism toward a 'written' one" (10), where the "center of narrative gravity" remains strongly with the authorial consciousness. By contrast, Morrison, Doctorow and Tabucchi adopt "a literary

postmodernism of contestation" which uses multiple representations to "breach the division of self and other, and approach new unities grounded in interdependence" (10-11).

One of the considerable merits of Francese's project is that it invites the many enthusiastic readers who know Calvino only in English translation to come to grips with the Italian cultural and critical context in which he wrote. The second, and longest, chapter in the book, "Calvino: The Search for a Totality," opens with a valuable, concise summary of the Italian author's literary career. Francese sketches with great clarity the political and cultural context of post-war Italy, the role of the PCI, Calvino's detachment from the party and from "explicit social investigation" and "a future-oriented project." He is particularly successful in evoking a sense of the part played by pre-war commentators, notably Croce and Gramsci, in establishing the foundations for the post-war debate, and of the various cultural groupings which emerged from the crisis over Stalinism of the late 1950s. Equally valuable for non-Italianists are both his sketch of Italian critical reaction to each of Calvino's main works—from *Le cosmicomiche* (1965) to *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1993)—and his presentation of the much less well-known work of Antonio Tabucchi, though the section devoted to the latter is regrettably brief (15 pages).

The interest of this study for the Italianist lies in its insistence that the two Italian writers be read in relation to a debate of international scope and in juxtaposition with the work of writers from a very different cultural background. The section on Morrison's work, in particular, is sharply illuminating, even if the reading of Doctorow remains cursory and somewhat generalized.

Whether the reader has a background in Italian or American studies, this book offers not only new perspectives on familiar territory, but intriguing insights on a less familiar cultural landscape.

Michael Hanne, *University of Auckland,* New Zealand

Simonetta Chessa Wright. *La poetica neobarocca in Calvino.* Ravenna: Longo, 1998.

In this book, Simonetta Chessa Wright investigates Italo Calvino's extensive corpus of theoretical and narrative writings from the timely critical perspective of a "neo-baroque" sensibility. The first chapter of her work, titled "Il Barocco: un concetto in continua evoluzione," sets the basis of her reading. Drawing upon the pioneering work of Heinrich Wölfflin and Alois Riegl, Wright initially outlines a notion of baroque as being both a period-concept and a critical category descriptive of epochs such as our own, which manifest a high degree of tension between chaos and order, multiplicity and unity. Extensive bibliographic research ranging from Enrico Nencioni's *Barocchismo* (1927) up to Omar Calabrese's *L'età neobarocca* (1992) proves to be useful to Wright's discussion since it provides a rich catalogue of scientific, philosophical, and aesthetic affinities between seventeenth-century baroque and twentieth-century expressions of "neo-baroque." For example, Wright notes that like the seventeenth-century, which experienced a cosmos reinterpreted by modern, Galilean science, the contemporary age is redefining scientific knowledge according to principles of "irreversibility" and "indeterminacy." Both epochs also share a sense of epistemological instability and

uncertainty eliciting a search for alternative definitions. In this context, Wright recalls that during the baroque, the strong metaphysical assumptions of the Renaissance receded in favor of weaker philosophical considerations on a decentered human condition. Likewise contemporary philosophical speculation is replacing universal and absolute "truths" with more local and provisional descriptions. As for the aesthetic sphere, the presence of a baroque sensibility is revealed in the artwork's cognitive and formal tension between the extremes of crisis and regeneration, chaos and harmony. This tension which is manifested in seventeenth-century artworks is for Wright a well-assessed condition of contemporary literature as well. Thus, Wright concludes her theoretical discussion by emphasizing how such an extensive presence of so many cultural affinities between the past and the present legitimizes an analysis of contemporary literary production — and of the work of Italo Calvino in particular — as an expression of "neo-baroque."

In the second chapter of her work, titled "Il labirinto: una definizione," Wright focuses on Calvino's ever-present concern with the metaphor of the labyrinth. The labyrinth, Wright argues, is one of the most revealing manifestations of his "neo-baroque" bent. As a form suggesting a disordered system, an organized chaos, the labyrinth embodies a tension between the realization of the world's social, cultural, and existential complexities and the desire to unravel these same complexities in the creation of other orders. In a series of readings which would benefit from following Calvino's texts more closely, Wright describes how *Il sentiero* and *Le città invisibili* textualize the metaphor of the labyrinth by representing as well as reordering the chaos of public and personal history. Likewise, the diegesis of *Il Castello dei destini incrociati* dramatizes a process of recovering a receding, cognitive, instrumental rationality. The presence of a harmonizing will suggested by these works brings Wright to submit that Calvino's "neo-baroque" poetics also represents an "ethics" of literature. This suggestion implies the conviction that even when writing emerges out of a state of crisis and fragmentation, it has the obligation of symbolically ordering its referents. The failure to fulfill this obligation, Wright continues, is given expression in Calvino's later works. Wright argues that in *Sotto il sole giaguaro* and *Se una notte d'inverno un viaggiatore* the protagonists' renouncement of ethical responsibilities results in the elimination of reality and of the possibility of its representation in the tangle of culture.

Calvino's "neo-baroque" concern to provide an alternative order to the complexity of experience is also developed by Wright's third chapter which, somewhat repetitively, sets out to explore once more the configurations of the author's search for coherency and order in a world deprived of unified knowledge and codified logic. Focussed on *Il castello dei destini incrociati*, *Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, and *Palomar*, the chapter describes Calvino's realization of a unity in multiplicity affecting both structures of form and content. Quite expectedly, then, Wright concludes that, as in the case of the metaphoric labyrinth discussed earlier, fragmentation proves again to be a condition to be transcended in the homogeneity of a symbolic space. However, I should note that despite the shortcomings given by the repetition of earlier findings, this chapter has the merit of pointing out how Calvino's narratives should not be interpreted as manifestations of a foundational — and ultimately reactionary — gesture to restore universal and absolute "truths." The narrative of *Palomar* fits precisely in this weakening of metaphysics, since it dramatizes how the simplifying, reducing structures employed by the character of Palomar are always negated by the complexity of the phenomenal world. By so doing, the novel at large foregrounds the need to represent

dynamism and metamorphosis while, at the same time, it seeks to maintain the unity of an ordering vision.

A discussion of Calvino's metamorphic figurations is the subject of Wright's fourth and fifth chapters. The fourth chapter describes the endless transformations that affect the characters of *Cosmicomiche* and *Il Castello dei destini incrociati*. Particular attention is given to the representation of the female protagonists who, according to Wright, embody instability and change to a degree unknown to the male protagonists. Wright's fifth chapter is more formally oriented and provides a discussion of Calvino's style as it is expressed in the voices of Qfwfq from *Cosmicomiche*, Marco Polo from *Le città invisibili*, and Palomar from the eponymous novel. According to Wright, the strong metaphoric tendency of these voices should not surprise the reader since a predilection for the connotative component of language is one of the defining characteristics of a baroque and "neo-baroque" metamorphic sensibility. To tell it with Giovanni Getto's *La polemica sul barocco*, "La metafora [. . .] si pone nell'età barocca come uno specchio della visione della vita [. . .] si potrebbe addirittura parlare di un 'metaforismo' e di un 'metamorfismo' universali come di essenziali modi di avvertire e di esprimere la realtà" (qted. in Wright 16).

Of interest in these two chapters are also Wright's comments — at times regrettably sparse — on Calvino's reflection upon the status of literature in *Lezioni americane*. Wright argues that since this work extols qualities of "lightness," "multiplicity," "exactitude," and "consistency," it confirms not only the author's rejection of all fixed and rigid systems, but also of unstructured fragmentation and chaos. Wright also adds that *Lezioni* represents a metacommentary on the future of literature. This future depends on the willingness of the poetic word to accept the inevitability of change and transformation while maintaining the commitment to intervene critically in the cultural, historical process.

As I have suggested in the course of my reading, Wright's *La poetica neobarocca* is a timely study. While the theoretical introduction provides a lucid, well-researched definition of the baroque in its historical and transhistorical manifestations, the four following chapters contain insightful discussions of several aspects of Calvino's poetics. However, the book has an overall tendency to repeat the same findings and conclusions, while falling short of more in-depth analysis of the texts that are being considered. All this said, *La poetica neobarocca* remains a worthy, valiant endeavor to investigate Calvino's theoretical and narrative production from the fresher perspective of a "neo-baroque" sensibility.

Norma Bouchard, *University of Connecticut*

Bruce Merry. *Dacia Maraini and the Written Dream of Women in Modern Italian Literature.* Townsville, Australia: James Cook U of North Queensland, 1997. Pp. 211.

In this study, Bruce Merry undertakes the ambitious enterprise of introducing Dacia Maraini's variegated spectrum of works in drama, poetry, fiction, and journalism to two different audiences, encompassing general readers and students of Italian literature. In the process, he endeavors to provide a reading of Maraini's life and feminist cultural

interventions that stands as an alternative to three positions he identifies. These positions are: viewing works by Maraini through the lens of Moravia's literary production; dismissing the potential revolutionary value of her "outsider" narratives; and approaching Maraini as a member of a "sorority of writers," which, he cautions, works through a model of categorization that results in the marginalization of women artists. Such points, among several other important ones, touch upon complicated issues that deserve further elaboration and analysis. However, as Merry tells his readers, this book is intended to describe and evaluate Maraini's writings, and to "identify the social message that is conveyed in her texts and the technique by which alarming material is crafted into an artistic product" (2). Furthermore, a key premise orienting the perspective that Merry constructs is to illustrate "how the story of women, in her books, is a story of perfunctory violence, told by discarded or persecuted girls and by women on the outside" (2).

These particular aims, which Merry fulfills in part by furnishing plot synopses and character descriptions, structure the chapter studies, whose focal points are more or less organized according to genre, with the exception of the introductory chapter. The first chapter features an informative biographical profile of Maraini's childhood, noting the enduring traces left by the acute material and psychological hardships she survived in a Japanese concentration camp and postwar Sicily. Merry then details significant elements of the author's particular literary formation, and creates an impressionistic panorama, highlighting the diversity of her cultural production: publications in journalism, work as a screenplay writer and film director, and contributions to experimental theater, as both cofounder of the company Porcospino and the Maddalena and playwright. He devotes substantial attention to Maraini's plays in chapters two, three, and four, the latter of which also offers an assessment of her poetry collections. Merry dedicates two full chapters to the novels written by Maraini, divided chronologically into early and recent fiction, and separated by a study of her works in non-fiction and teaching. The brief conclusion essentially summarizes the book's scope, and is followed by a useful bibliography.

Merry's treatment of Maraini's contributions to theater, including the production of street performance art and the creation of alternative spaces for women's theater, draws upon a rich array of sources, such as interviews and critical essays, to present her theories and experimental feminist practices. Observing that her plays represent the lives of "simple people" who frequently inhabit the borders of dominant society, Merry approaches the theatrical works as an expression of a "national-popular phenomenon" in the sense proposed by Gramsci. In his consideration of Maraini's plays, as well as her works in other genres, Merry makes use of feminist theories and criticism to locate the author's themes and stylistic traits in the broader context of women's cultural contributions. Similarly, he illustrates connections between the topics and concerns dramatized by Maraini and the material conditions of women in Italian society. Among the theater texts that receive full explication are *Il manifesto* (1969) and *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1978), which respectively confront the conditions of women in prison and the so-called sex trade, crucial fields of extensive research for Maraini; *Don Juan* (1976), a deconstruction of the legendary male myth; *Suor Juana* (1980), which, Merry proposes, epitomizes the feminist method of "visibilization" by portraying the achievements of a talented woman and thereby working against patriarchy's erasure of women's accomplishments.

Merry's assessment of Maraini's poetry is structured by the proposition that each collection marks a different stage of progression in the poet's thought and style. Thus the poems in *Crudeltà dell'aria aperta* (1966) give voice to themes of significance for the individual (the father figure and the mother-daughter bond, for instance), in "compact, and yet potentially alienating" (87) verses. In contrast, *Donne mie* (1974) signals the poet's shift in focus to the collective, inviting "women to free themselves of the sexual duty" (91). He suggests that the poems in *Mangiami pure* (1978) establish a sisterhood, though the texts are "meandering," "bereft of punctuation," and reliant upon "repetitive, anaphoric constructions" (92), while the volume *Occhi di Medusa* (1992) underscores the emancipated woman's erotic, threatening power and the "violence of female disappointment" (100). As Merry argues, the poems in this collection, as well as those in *Dimenticato di dimenticare* (1982) and *Viaggiando con passo di volpe: poesie 1983-1991* (1991), "refuse, as always, to yield up a unitary meaning or a single story. The segments of language are piled against each other with Maraini's by now unchanging routine of parataxis and unpunctuated juxtaposition" (97-98).

Perhaps attempting to chart too much territory for his readers, Merry focuses in two chapters on Maraini's fiction, presenting nine major novels, from the debut work *La vacanza* (1962) to *Voci* (1994), as well as the short story volume *Mio marito* (1968) and the collaborative text *Storia di Piera* (1980). The inclusion of numerous plot summaries and character sketches became somewhat tedious for this reader, and may create a style of delivery that seems reductive. For example, Merry concludes his treatment of *Il treno per Helsinki* (1984), which is not without insights, by stating that the book's "lesson . . . is the fundamental instability of male affection" (185), while *Voci* carries the message to "stop murdering women" (195). Such pronouncements detract from the more thoughtful discussions, as in his analysis of implosion, consumerism, and capitalism in *L'età del malessere* (1963), memory and madness in the experimental novel *A memoria* (1967), and the meanings of language and self-construction in *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990).

Merry's study of Maraini's journalistic writings and teaching furnishes a lively descriptive analysis as well as rich information about her theories and practices of writing, as developed in courses she has taught. He gives substantial consideration to the essays collected in *La bionda, la bruna e l'asino* (1987), *E tu chi eri?* (1973), *Il bambino Alberto* (1986), and the many articles Maraini has contributed to feminist publications. In addition he performs a clear reading of the 1992 play *Veronica, meretrice e scrittora*, interpreting the portrait of Veronica Franco as "a symbol of the woman's right to use her body, as well as her mind" (145), yet offers a puzzling appraisal of *Bagheria* (1993). Although he introduces the memoir as "an interesting experiment in writing across a number of genres" (166), he then summarily reduces it to an "incomplete text, a laconic act of self-exorcism, perhaps just an opportunistic pot-boiler" (166). Allowing that this may be the case, the claims need further textual support.

Merry's book largely adheres to the parameters he recapitulates in the conclusion, serving as a "summary of Dacia Maraini's literary career" that attempts "to present the facts without delving too far into psycho-biography" (199). To my mind, the examination would have benefited from closer textual analysis and a more consistent application of critical theory in order to give greater support to the arguments and to engage more fully with current debates about Maraini's writings. At the same time, this overview will hopefully generate interest in Maraini's important literary and cultural works among new

communities of readers. Furthermore, the study could be used successfully in undergraduate courses in Italian Studies, Comparative Literature, and Women's Studies.

Robin Pickering-Iazzi, *University of Wisconsin-Milwaukee*

Dacia Maraini. *The Silent Duchess*. Trans. Dick Kitto and Elspeth Spottiswood. Afterword by Anna Camaiti Hostert. New York: The Feminist Press, 1998.

The Feminist Press has recently republished in the United States the English version of Dacia Maraini's novel, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. When it first appeared in 1990, the novel was an instant hit in the Italian artistic world, not only winning the Premio Campiello, but also being adapted to the theatrical and cinematographical media. *La lunga vita di Marianna Ucrìa* is the story of a deaf and mute woman of the 18th-century Sicilian aristocracy. It recounts the main stages of Marianna Ucrìa's life, from childhood to maturity, from oppression to independence. But it is not only the story of a single exceptional individual; it also provides a chance for the reader to experience a world where the lack of sound allows the other senses to come to the foreground. "The entire novel renders a life seen, smelled, tasted, and touched," summarizes Camaiti Hostert (254).

The original Italian version of *La lunga vita di Marianna Ucrìa* was positively received in the English-speaking world as well, even before its translation. In his review which appeared in *The Times Literary Supplement*, Masolino D'Amico defined as "vivid and convincing" the images created by Maraini's description of society, their "strong contrasts of luxury and savagery, of refinement and of decadence, of superstition and cynicism" (28 Sept. 1990: 1039). When the English translation by Dick Kitto and Elspeth Spottiswood appeared in 1992, by Peter Owen Publishers, under the title *The Silent Duchess*, the novel found an even wider audience. John Spurling of *The Spectator* commended the author for her ability to portray a "narrow, barbarous society" of 18th-century Sicily, thus "giving a distant time a vivid presence" (30 May 1992: 26). Later in the year *The Silent Duchess* was recommended as one of the "outstanding novels of the year" in the same magazine (21 November 1992: 39).

Making the novel more easily available for American readers, The Feminist Press reprints this new edition of *The Silent Duchess* with the same translation adding, however, an afterword by Anna Camaiti Hostert. Again, comments of the press have been extremely positive. *Publishers Weekly* claims that the American publication of Maraini's novel "is cause for rejoicing" (5 Oct. 1998: 81). Kathryn Harrison praises Maraini's creation of a "story of grace and endurance," set in a world which appears at the same time "splendid and squalid and violent," made alive for the reader thanks to Maraini's ability to fill her novels with meticulous details while at the same time avoiding excess (*The New York Times Book Review* 13 Dec. 1998: 8). Marion Lignana Rosemberg finds that "*The Silent Duchess* derives much of its seductive force from the contradictory interplay between Marianna's silence and seeming isolation, on the one hand, and the kaleidoscopic symphony of her perceptions" created by Maraini's "precise, sensual, and limpid prose" (*The Women's Review of Books* [March 1999]: 7-8).

For Italianists, the American publication of *The Silent Duchess* constitutes a welcome addition to the list of books available for a course on modern Italian writers in translation, or women writers in translation. For these purposes, one may find useful insights in Anna Camaiti Hostert's afterword, which aims to introduce Dacia Maraini to a general public, and to situate *La lunga vita di Marianna Ucrìa* in the context of her entire production. First Anna Camaiti follows Maraini's life from her traumatic childhood experience in a Japanese concentration camp, and return to relative freedom in Sicily, to her move to Rome and the beginning of her literary career. Second Camaiti lists and illustrates Maraini's main works — of fiction, poetry, theatre, and journalism — created between 1962 and the present. Next Camaiti discusses Maraini's involvement with Italian feminism and gives a brief historical overview of the contemporary Italian feminist movement. Connecting Maraini with and yet distinguishing her from the feminist group Diotima, in the following section Camaiti discusses some of the major topics of Maraini's writings: the theory of sexual difference, the problem of the female voice and female silence, the discovery of the female and maternal body. All of these themes find expression in *The Silent Duchess*, which Camaiti then proceeds to discuss in more detail. In the last part of her essay, Camaiti provides a brief introduction to the historical events that constitute the background for the novel. Quoting extracts from several interviews with Maraini, she connects the novel with autobiographical aspects of the author's own experience: "Maraini's dual link with this Sicilian ancestor," Camaiti comments, "which derives first from the familial relationship and second from the fact that Marianna, like Maraini, is a woman writer, makes this character a symbol for maternal origins, and consequently, for women's relationship to writing" (253). Finally, Camaiti discusses how Marianna's silence has its origin in an act of sexual violence, but is ultimately transformed into an act of rebellion, of self-affirmation. "Her silence," Camaiti concludes, "coincides both with the expression of her body and with the affirmation of the written word" (255).

The Silent Duchess is a powerful, enthralling novel that has attracted international attention. This new American edition should create an even wider diffusion of and interest in Dacia Maraini's works. Anna Camaiti Hostert's afterword can be a useful tool in providing many starting points for discussion of several important issues in Maraini's literary production and in Italian feminism in general.

Daniela Cavallaro, *University ofAuckland*

Nicholas DeMaria Harney. *Eh, Pesan! Being Italian in Toronto.* Toronto: U of Toronto P, 1998. Pp. xii + 209.

Academic interest for ethnic communities in Canada has produced a variety of publications based on different theoretical and methodological presuppositions. This volume falls within the framework of urban anthropology, where the observer is often also a participant in the activities studied. DeMaria Harney, son of the historian who more than any other helped to focus the academic eyes on the Italian communities in Canada, studied the "imagined community of Italians" as it manifests itself in Toronto by interviewing members of associations and institutions in order to understand the relationship between "the transnational movement of people, ideas, products, . . . and the

creation of ethnic identity and ethnic community" (Preface, vii). An open-ended interview technique was used and the book is and interesting amalgam of field notes and their interpretation.

Eh, Paesan! is divided into 9 chapters, preceded by a Preface and Acknowledgements, and followed by an Appendix, Notes, Glossary and References.

In chapter 1, entitled "Entering the Field: Ethnicity, Space, and Transnationalism" (3-11), ethnicity is viewed as social construction and process; therefore, "Italian immigrants and their children make choices within the social, political, and economic structures that shape, deny, and offer opportunities for them to create meaningful worlds" (3). The increased intensity of transnational ties makes this creation more interactive since it connects the Italians in the diaspora not only to Italians in Italy but also to those in other parts of the globe. However, the construction of ethnicity is dependent not only on class, consumption, home-town loyalties, cultural traditions, images of the country of emigration, but also—and it is DeMaria Harney's main point of departure—on space. Space is seen in this context as an expression of "re-territorializing" "Italian identity by creating associations and institutions within the city's topography" (8).

Chapter 2, "Italy, Migration, and Settlement in Canada" (12-38), is an excellent historical introduction to Toronto's Italian immigration. The author analyzes the social, political, and economic conditions in Italy, especially after its unification and the socio-historical conditions that made for special kin dynamics and patron-client relationships. Even though the early settlements of Italians in North America date to the turn of the century, many Italians arrived to and settled in Canada long before then. By 1910, Toronto contained several neighborhoods known as "Little Italies." By this time, the number of females slowly approached the number of males in the immigrant community. Post-1945 migration numbers point to almost half a million Italians who made Canada their home, settling mostly in urban areas. Although without much formal education, their economic status and house ownership point to a success story, as the census figures show. The carving of space by the Italian immigrants in Toronto in setting up community associations has a long tradition. Suffice it to say that by the 1990s there were over 400 organizations providing social, cultural, political, and welfare services (these are groups affiliated with umbrella Italian-Canadian organizations or recognized by the Italian consular authorities) (29). Some of the organizations mentioned in this chapter are The Italian Immigrant Aid Society (founded in 1952), Centro Organizzativo Scuole Tecniche Italiane (formed in 1963), National Congress of Italian Canadians, Italian Canadian Women's Alliance, Voce Alternativa (1992), union Locals 183 and 506, Piccolo Teatro Italiano, Centro Canadese Scuola e Cultura Italiana. In addition, there are Italian government agencies such as the Italian Consulate, the Istituto Italiano di Cultura, FILEF and ACLI and other *patronati*. DeMaria Harney reminds us that these organizations must be placed within the context of Canadian national identity debate and within the context of the changing demographic situation of Canada, where Chinese has surpassed Italian as the third most-common language spoken by Canadians (37). Furthermore, the over one million Canadians of Italian heritage may claim unity of purpose, thus creating potential for greater political power; but "as Italian Canadians become further removed from the immigrant life experience, the general commonalities within migrant life that might have encouraged communal solidarity are made more problematic by the differences between generations, classes, and regions" (37).

Chapter 3 takes as the main theme "Gifts and Ethnicity." In the author's opinion, gift-giving is central to the construction of community. The gifts described here are not those that are exchanged between kin and friends at family social functions; they are those that create obligations at the larger communal level, that embody social relations, that are interpreted in relation to the donor's ability to give. The religious festivals, such as that organized by La Società Canneto, are possible thanks to the gifts (average amount: $20) contributed by the members towards not only the yearly celebration but also for the upkeep of the Società's building. Other projects, especially those that require purchase of lands and construction of buildings, are possible on account of the generosity of wealthy business people. Gift-giving for community projects is not without ambiguities, as De Maria Harney reminds us.

Chapter 4, entitled "The Piazza of Corporate Unity" (52-79), traces the planning and building of the Columbus Centre. This Centre is part of the Villa Charities' constellation of four buildings, constructed by the Italian Canadian Benevolent Corporation (ICBC). After the bitter experiences during the war (internment in Camp Petawawa) and in the 60s and 70s with discrimination, according to the author, many Italian Canadians strove for *una piazza d'immaginazione* that was to become the Columbus Centre. Other building projects spearheaded by the Villa Charities and ICBC include the Villa Colombo, a rest-home for elderly people of Italian origin, whose history is also described in this chapter. The success story behind the realization of the pan-Italian projects does not hide the fact that people of Italian heritage may display disunity, may express concerns as to the "potential hegemony and monopolization of resources and attention by the Columbus Centre and ICBC" (69), especially in times when the Italian Canadian population of Toronto is moving in great numbers away from the places where these projects operate and when ethno-regional clubs and societies vie for community interests. The organizational know-how of raising funds within the Italian Community is also described when some Italian Canadian business people look at other ethno-cultural communities, such as the Jewish community, and take lessons derived from them. The community-built Columbus Center's objectives become those that the group perceives as relevant ethnic attributes that the greater public wishes to experience. It is up to the Italian Canadians to "commodify Italian-ness, to reduce it to a few manageable and marketable, specific, observable traits; and attract others to it" (74).

In Chapter 5, "Remembering the Apennines and Building the Centres: Italian Regionalism in Canada," DeMaria Harney analyzes the way in which Italian Canadians interpret their multiple loyalties in the context of Canadian nationalism and illustrates the manner in which two regional groups made their imagined communities more tangible. Local regionalism has been very strong in the history in Italian immigration to Canada, and it has been realized by various local social and cultural clubs, which in the last decade tended to organize these *paesi* clubs into federations and associations with regional identities, such as the Federazione Calabro-Canadese, Federazioni delle Associazioni del Lazio in Canada, the Federation of Sicilian Clubs, the Famee Furlane, etc. The lived experience of Italian Canadians, therefore, embraces a gamut of "space" situations that starts at the local *paese* level (indispensable for rooted-ness in history and a sense of knowledge), and ends with a transnational type of the regional association (which allows for a membership in the diaspora of a transnational type) (93). Despite the gamut of situations, each regional association or federation aims for autonomy; this autonomy is possible only if different levels of government are convinced that one's

group constitutes an ethnic community and if this community has a physical plant as its material and symbolic resource (94). With the help of its members, the wider Italian community and the Ontario government, the Veneto Centre and the Casa d'Abruzzo were built. These material and symbolic resources make it possible for transnational commerce, art exhibits, etc. to take place, as well as offer hospitality to folklore groups, representatives of the Italian Government, or those members of other centres of the same region in the diaspora.

Chapter 6 is dedicated to "Culture, Calcio, and Centro Scuola: Italian-Canadian Collective Pedagogy" (102-23). The role of Centro Canadese Scuola e Cultura Italiana (the Canadian Centre for Italian Culture and Education) as an ethno-cultural entrepreneur is analyzed in view of the Centro Scuola's leadership position in a variety of sociocultural activities, such as establishing a novel pedagogy (teaching Italian through sports, especially soccer), coordinating and lobbying for Italian classes in Ontario elementary schools, assisting in hiring qualified instructors, supplying textbooks, publishing scholarly material, organizing multicultural events, but, above all, providing the necessary funding for Italian classes and participating with success in the Giochi della Gioventù. The Centro Scuola's directorship has a pivotal role, according to DeMaria Harney, in that access to cultural and educational resources in Italy must be linked to transnational creative points of cultural production (123).

Chapter 7, "Locals in a Global Village" (124-42), illustrates the need of the Italian immigrants not only to organize and support a social club based on their town of origin (*paese*), but also to build or rent a physical space for the club's offices. This legitimizes its presence in Toronto and provides the members with a re-territorializing possibility, by fostering a new sense of belonging to a new community and a new place.

Chapter 8 ("The Journey of the Saints and Madonnas" 143-56) contains an analysis of the not always easy relationship between the Toronto Catholic Church and the Italians. The history of the procession of the Madonna di Canneto is presented, with a comparison between the *festa* occurring in Italy and the one organized in Toronto.

Chapter 9 ("*Italianità* for the Canadian Born" 157-73) makes a strong claim for dividing the Toronto Italian experience into two eras: pre- and post-1982, since it is the popular images that influence young people's construction and expression of their Italian-ness. "The championship year of Italy's national soccer team in the World Cup . . . is useful as a transition event that signified a constellation of complex conditions leading to changing meanings associated with Italy and Italians in Toronto's public culture. In the pre-1982 period Italians often were portrayed either as *cafoni* (rural louts) or Mafiosi" (158). These negative sentiments had repercussions on the occupations children of Italian immigrants were channeled into (mainly vocational and technical schools), and on the self-image and esteem of the young Italians of the second generation, who had to cope with the images of gangsters and other criminal elements. After 1982, with Italy being a prominent economic power, with the World Cup wictory, Torontonians of Italian origin could claim public spaces without fear of being harassed by the police. This gave some second-generation entrepreneurs enough strength to establish a different identity and carve a space in the job market. The magazine *Eyetalian* was established in 1994 and a women's lobby group, Voce Alternativa, was born. Both were instrumental in having Torontonians look at Italian Canadians through a different lens.

The volume ends with an Afterword (174-75), Appendix (177-80), Notes (181-85), Glossary (186-90), References (191-201), and an Index (203-09).

There is no doubt that this book is an indispensable tool in furthering our understanding of a specific segment of the Toronto immigration population. DeMaria Harney has succeeded in shedding much light on the manner in which Italian Canadians use space not only among themselves, in local social clubs or other venues, but also how this re-territorialization influences others and crosses national boundaries. This is a must book for all those who study Italians in North America.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University,* Ontario, Canada

Fred L. Gardaphé. *Moustache Pete is Dead! Evviva Baffo Pietro! (Long Live Moustache Pete!).* West Lafayette, IN: Bordighera, 1997. Pp. 96.

All the short stories published in this manageable book are newspaper columns appearing in the "Moustache Pete" section of the newspaper *Fra Noi* between 1985-1988. The word "stories," however, does not do justice to these compositions. According to Fred L. Gardaphé, a well-respected researcher of Italian American history and literature, the columns are reworked versions of narratives, "oral histories" that were provided by an actual man, an Italian immigrant to the United States, later named Moustache Pete. He is described in an editor's note as "a short man, dark skinned, dark haired with nose that curls down to his bushy moustache. Moustache Pete is a cantastoria [sic], in Italian that means 'history singer.' . . . He remembers what we used to be. He carried with him 'la via vecchia' to 'la terra nuova.' He remembers so that we may never forget" (1). It was the intention of the author to publish the oral histories in order that the voice, the experiences and the knowledge of first generation immigrants not be denied their existence, despite their "broken English and all" (Preface, p. 2). Since Moustache Pete's request was not to change the way he speaks, the version of English closely resembles that of a first generation Italian immigrant. This is in fact the bone of contention between some readers of the columns and the author, since according to them, the way the stories are told and the nature of the stories only perpetuate defamatory and discriminatory feelings against Italian Americans. Therefore, somewhat predictably, the new editor of the newspaper cancelled the column because it was "derogatory trash". This collection of stories is Gardaphés defense. Although it comes ten years after the fact, its relevance is still undisputed.

The oral narratives span all the important aspects of a first generation immigrant's life. The effort to balance the maintenance of some of the southern Italian traditions, work ethic and even world view against the insistent pressure to Americanize them is illustrated in many stories. There are twenty-six "oral histories," one for almost each month, starting in April 1985 and ending with April 1988.

Some of these histories take as their guiding theme the actual season of the year, which underpins the comparison between life "back in the old country" and that "here in La Merica." For example, the column July 4, 1985 deals with "Le Feste della Madonna e i Santi," as Moustache Pete engages in the discussion of the meaning of time and food in both cultures; the column December 9, 1985 concentrates on Christmas by recounting a story which the narrator's father used to tell the whole family at this time; May 12, 1986 makes Moustache Pete remember his mother, the next one his father. Other topics include, for example, the difficulty of learning English and maintaining Italian for

children (June 3, 1985); the immigrant and the first winter (January 10, 1986); the immigrant and schooling (September 6, 1985 and passim); the *padrone* and unions (October 7, 1985); baseball (August 21, 1987); Moustache Pete's friend's death and the trip back to Italy (September 26, 1987-April 1988). What makes the stories immediate, entertaining and highly readable is the style used by Gardaphé to transcribe the real narrative. It is not clear how much editorial intervention went into the transcription: it would have been very useful for students of oral narratives if the author dedicated some discussion to this aspect of his narrative research. Nevertheless, all stories are full of proverbs and sayings in Italian (translated literally into English). These add a moral to the meaning of the story, or exemplify the action being narrated. Furthermore, the narrator is a person with a good dose of humor and on many an occasion his comments, which are comic or ironic, make the stories much more human and realistic. Metaphors and similes also permeate the narratives. They are very apt and thought-provoking, as for example the one that likens the immigrant to Italian bread and America to the toaster that cannot accept the Italian bread, which therefore burns. Moustache Pete's conclusion is that "All of these years I been tryin to fit into this land of La Merica and I livea pretty good, but I was not made to fit into the way this country was a design. I'mma like that bread and when I get stuck I get all hot and mad and burn up, and no matter how I try I wasa not made for this place" (96).

Gardaphé is to be commended for collecting and transcribing these oral stories. The final product is highly interesting, entertaining, and accomplishes what it set out: not only it lets the first generation voice be heard, but it does it with a style and language that tells the truth about living honest, exemplary lives despite all the difficulties, discrimination, and obstacles that faced the first generation of immigrants in the United States. This voice must be not only heard by subsequent generations in order to understand the growth and development of the American society, but it must also be analyzed, questioned and studied. Therefore, this slender volume ought to be an integral part of any course in American immigration history, and especially in courses that deal with the Italian American experience.

Jana Vizmuller-Zocco, *York University, Ontario, Canada*

Helmut Goetz. *Der freie Geist und seine Widersacher: Die Eidverweigerer an den italienischen Universitäten im Jahre 1931.* Frankfurt am Main: Haag + Herchen Verlag, 1993. Pp. 365. Illus.

The British historian Paul Ginsborg reminded us that the cause of democracy is always fostered by minorities who represent the best face of society (A. Papuzzi,"L'Italia tiene famiglia," *Stampa/Tuttolibri*, August 13, 1998: 3). As far as Italy is concerned, this view can be supported by the book under review, an exhaustive and heart-rending study of the fateful year 1931, when the Fascist regime obliged Italian university professors to take an oath of allegiance. Such an oath implied full acceptance of the crimes perpetrated by Mussolini in order to establish his dictatorship, including the murder of Giacomo Matteotti (1924). Many professors were either opposed to, or rather unsympathetic toward, Fascism. Yet only twelve out of some twelve hundred academics had the guts to

refuse to swear at the cost of their careers, as the Minister of Education, Balbino Giuliano, triumphantly informed the Italian Cabinet on December 19, 1931. Those happy few had the privilege to represent the spirit of liberty mentioned in the title of this volume, aptly chosen by Helmut Goetz, an historian who was for many years a fellow of the German Historical Institute in Rome.

The subject matter is divided into four main sections: I. "Genesis des Eides und Eidesleistung"(23-71), which, together with the introduction, "Einführung: Der jahrhundertealte Eid" (11-22), offers an historical outline of the role of the oath of allegiance in the field of education; II. "Zwölf Eidverweigerer" (73-248), containing the profiles of the antifascist professors who did not swear allegiance to Mussolini; III. "Echo auf Eid und Eidverweigerung" (249-328), dedicated to the reaction of the Italian and international public opinion; IV. "Epilog: Drittes Reich zum Vergleich" (329-344), in which the author makes a comparison of the restrictions imposed on the liberty of Italian and German universities. The list of unpublished sources (345-46) includes items from Italian, Swiss, French, Belgian, and Israeli archives, which attest to the thorough and sweeping research effort underpinning this engrossing work.

We must remind American readers that the Italian system of education, particularly at the university level, is traditionally a state monopoly, based on the French pattern. The few private universities are rather small (none can compare with Harvard or Stanford) and financially dependent on the Italian Government. As a consequence, the professors who were kicked out of the State system, even if they had the best scholarly credentials, had no chance of finding an equivalent position in Italy. Therefore we must admire the courage of the twelve antifascist professors, whose profiles are masterly drawn by the author in the second section. They were specialized in various fields: Arabic studies (Giorgio Levi Della Vida, University of Rome), Greek and Roman history (Gaetano De Sanctis, University of Rome), Religious studies (Ernesto Buonaiuti, University of Rome), Mathematics (Vito Volterra, University of Rome), Law (Edoardo Ruffini, University of Perugia, and Fabio Luzzatto, Superior School of Agriculture, Milan), Surgery (Bartolo Nigrosoli, University of Bologna), Legal Medicine (Mario Carrara, University of Turin), Canon Law (Francesco Ruffini, University of Turin), Chemistry (Giorgio Errera, University of Pavia), and Philosophy (Piero Martinetti, University of Milan).

They came from different family backgrounds. Levi Della Vida, Vito Volterra and Fabio Luzzatto belonged to prominent Jewish families who had enthusiastically endorsed the secular values of the Risorgimento. A maternal ancestor of Levi Della Vida was a patriot who belonged to the Constitutional Assembly of Venice in 1849, while Graziadio Luzzatto, Fabio's father, participated in the 1848 Viennese revolution, and personally knew Kossuth and Cavour. Buonaiuti was a priest who was condemned by the Roman Catholic Church as a heretic, because he embraced the ideas of Christian Modernism. De Sanctis, who was born to a family loyal to the papal government, happened to be the teacher of two distinguished historians of Classic Civilization, Piero Treves and Arnaldo Momigliano, who were both Jewish. When De Sanctis lost his chair for having refused to swear allegiance to Mussolini, Treves followed his example, and always opposed the Fascist dictatorship, while Momigliano, an enthusiastic supporter of Fascism, became an antifascist only in the late thirties, when Mussolini, wishing to gratify his friend Hitler, decided to adopt anti-Semitic laws. This interesting story, fully narrated by a well-known Italianist, Carlo Dionisotti, in a book founded on unpublished manuscripts (C. Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, Bologna: Il Mulino, 1989), remained quite ignored in

the English-speaking word until a few years ago when it became of public dominion (W. V. Harris, "The Silences of Momigliano," *TLS*, April 12, 1996: 6-7, and the letters to the editor published in the same periodical, under the title "The Politics of Arnaldo Momigliano," by Oswyn Murray [May 3, 1996: 17], T. J. Cornell [May 10, 1996: 17], Harris [May 24, 1996: 19], Dionisotti [June 14, 1996: 17], and Ronald T. Ridley [June 28, 1996: 17]). The idea that a Jewish intellectual could be at the same time responsible for, and a victim of, Fascism did not fit the simplistic clichés of journalists who had not yet rediscovered the singular figure of Margherita Sarfatti, the Jewish lady who was not only Mussolini's mistress but also his most astute promoter in America (E. Caretto, "Camicie nere per Roosevelt," *Repubblica*, May 4, 1993: 36).

We recommend the book under review to specialists in Italian studies, because it is an essential tool for understanding pre- and postwar Italy. The fathers of the Italian Republic created a mongrel democracy, the result of a compromise with the innumerable turncoats of Fascism who largely outnumbered the small minority of genuine antifascists. The opportunists who filled the ranks of all the parties, from the right to the left, made a serious purge of Italian society quite impossible. The academic world, full of professors linked to the Fascist regime, opposed a strenuous resistance to the Jewish professors who were supposed to get back their positions after the war. On the unsavory topic Goetz offers precious information that complements the data collected by Roberto Finzi and Angelo Ventura (G. Belardelli, "Università: ebrei espulsi anche nell'Italia libera," *Corriere della Sera*, 14 settembre 1996: 33). For these reasons, we believe that the book under review, with some bibliographical updating, deserves to be translated into English.

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

Myriam Anissimov. *Primo Levi. Tragedy of an Optimist.* Trans. Steve Cox. New York: Overlook Press, 1999. Pp. 452.

Myriam Anissimov was born in a refugee camp in 1943. The author of several important novels dealing with the Shoah, in 1996 she published at Lattès in France the first full-fledged biography of Primo Levi, which is now available in English translation. Among her publications are: *Comment va Rachel?* (Denoël,1973); *Le Resquise* (Denoël,1975); *Rue de Nuit* (Julliard, 1977); *L'Homme rouge des Tuileries* (Julliard, 1979); *La Marida* (Julliard, 1982); *Le Bal des puces* (Julliard, 1985); *La Soie et les cendres* (Payot et Folio, 1989; Gallimard, 1991); *Dans la plus stricte intimité* (Éditions de l'Olivier, 1992). She has also written two children's books. Her novel *La Soie et les cendres* has been translated into German. She is currently preparing a biography of Romain Gary.

In April she came to Vassar College to give a lecture on Levi. Her presentation was simple; she sat at a small table in a crowded lecture-hall and instead of reading her paper, she spoke freely about Levi's youth and his relation to the Jewish community of Turin. Her oral narration, with all its emotional intonations, repetitions, and digressions expressed the same dialogic style Anissimov adopted for her biography. In effect, while the text is based on a solid and monumental structure, at the same time it preserves the fluidity and open-endedness of the many invaluable testimonies the biographer gathered during her assiduous research. Just like her talk, the biography is constructed from a

massive body of details. It is a collage of images and memories collected from many sources—Levi's own autobiographical texts, his friends, and the few survivors of the camps mentioned by Levi in his own works, witnesses that she tracked down and interviewed. She has also included the testimonies of a collaborator, Steinberg, and a German chemist who worked with Levi in the Laboratory of the Buna. Anissimov uses the testimonies of Steinberg, alias Henri, a survivor who collaborated with the guards, and Müller. Levi and Anissimov are both interested in showing the workings of both Steinberg's and Müller's "bad" memory, the convenience that lies hidden behind it and that distinguishes it from the repressed memories of the victims.

Thus Anissimov's biography possesses the choral aspect of epic narrative, while following the strict and linear chronology of Levi's life. The biography is divided in two parts, covering respectively the years before and after Auschwitz. In the original French edition, two appendices deal with the history of Italian Jewish communities, and one is devoted in particular to the *Piemontese* Jews. Both parts of the book are subdivided in chapters, which are organized both thematically and chronologically. Anissimov focuses her attention on various topics for each period of Levi's life: the Jewish roots of the Levi family and yet the immediate family's "distance" from a truly religious consciousness; the father's position and then Levi's own with regard to Fascism; Levi's internalization of his complex of sexual inferiority as an expression of racial difference; his passion for science, specifically chemistry; his almost "sudden," although "belated" rise to political consciousness until the tragedy of Levi's capture and then his deportation to the camps of Fossoli di Carpi and Auschwitz.

The second part of the biography is devoted to Levi's work of testimony and his career as a writer. Anissimov reports of Levi's compulsion to tell his story after his return, his attempts to publish *If This Is a Man*—the problems he encountered when he first attempted to get attention from the Einaudi in 1947—and his slow rise within the Italian cultural panorama and subsequently abroad, on the German, French, and American markets. Anissimov's contribution to the history of Levi's reception, as well as her accounts of the publication history of Levi's works, both prove useful to anyone interested in situating Levi's writing within the Italian cultural and literary context of the post-war years, until Levi's death in 1987. Especially worthy of attention is the contextualization of Levi's activities as writer and cultural figure not only within the most prominent intellectual environment in Italy (and gradually abroad), but also within other social circles of friends and acquaintances, his colleagues as well as his readers and correspondents.

In the biography's second part, Anissimov aims to show Levi's wish to be and be considered a writer, in addition to being a witness. She focuses on the motifs of memory, Levi's poetics of "absolute communication," his disenchantment and frustration when communicating "memory" and thus with his work of testimony, in particular at the end of the '70s and again after 1986 with the emergence of revisionist positions during the "Historikerstreit."

At least two red threads cut across the entire biography: on the one hand, the Jewish roots, ignored, then rediscovered, and finally appropriated through the lens of the curious scientist, who was used to observing himself and the world from some distance and with great scrutiny. On the other hand, Levi's fascination, since his childhood, with nature and "matter," with the material foundations of life. Hand in hand with Levi's ongoing scientific passion, Anissimov retraces the presence in Levi's education of a solid belief in

humanist culture, his concern for ethical and aesthetic principles, those values descending from the Enlightenment on which he was keen and which he tried to reconcile with his technical and scientific curiosity, against all odds (for instance, the resistance he had encountered in the Italian school system).

Levi's persistent attempt to "understand" and "reconcile" the contradictions he experienced both in his ambivalent relation to Jewish culture and in his professional interests as chemist and writer, constitutes, in the biography, the framework from which Anissimov reads the uniqueness of his texts. From the same perspective she reads the depth and determination of his positions on contemporary historical debates. Similarly, in Anissimov's opinion, the "humble" and yet moral strictness in aesthetic matters that marks some of his literary interventions originated in the same conviction about the possibility to overcome "darkness" and reach clarity and transparency of thought.

Because of his aesthetic positions, rooted in Cartesian logic as well as humanistic values, Levi has encountered some resistance among his readers and critics, especially in the '70s. Anissimov mentions, for instance, the controversy that exploded after the publication of *The Monkey's Wrench*: defending work as an essential feature of mankind as *homo faber*, the novel provoked strong reactions among students and workers and the leftist supporters of new labor politics and philosophies. She also refers to a controversy between Giorgio Manganelli, a representative of the Neo Avant-garde, and Levi, in which the former attacked Levi for his absolute conviction that literature's "value" is determined by transparency of style, hence clarity of message, and authorial intentionality. Manganelli accuses Levi of "assistant/ing terrorism." The concept itself is convoluted and oxymoronic. In my opinion, Manganelli uses the word terrorism because of Levi's fondness of the notion of author's intentionality, a concept that does not grant any space to "freedom of interpretation." Manganelli then qualifies this kind of terrorism as "assistenziale"—and not as *existential* as Anissimov interprets—because of the patronizing nature of "intentionality." (In her biography, Anissimov misreads "assistentialismo" as "existentialism" and thus misinterprets Manganelli's critique of Levi.)

The intertwining in Levi's life of his Jewish roots, his scientific "gaze," and his humanistic beliefs (stemming from his education in school) was key to his survival in Auschwitz, in addition to his good luck, as Levi himself often remarked. In Anissimov's biography, these are the three constant components that determined Levi's career, challenges, and success, and which may have contributed to his final depression. If Jewishness marked his tragic fate, and chemistry, combined with the ability to "communicate," rescued Levi in the camps, tragedy also allowed him to rediscover "literature." Literature, in turn, allowed him to play with the philosophical magic of chemistry, a magic that Levi could evoke in his fiction much more than when working in his chemical industry.

Following the same line of thought, Anissimov hints at the possibility that Levi's suicide might have arisen from an explosive combination of these three components, now perceived as in a state of "erosion," as ineffective or defeated. Levi's difficulty in communicating memory as experience to the young generations, who are unaware and thus easily prey to forgetting, the fading of his own memory, the survivor's guilt feelings, and other more personal factors, such as illness and even retirement, all unfolded into the "tragedy of an optimist," captured in Anissimov's title. A follower of the dream of the Enlightenment, an absolute believer in words and communication, Levi came face to face

with his nightmare, or the other's rejection of his own rational stories of horror. The failure of the project of the Enlightenment, as it were, implied for Levi the failure of his humanistic values, with which he managed to survive and through which he communicated his survival and his worldview. The mythical figure of Dante's Ulysses or Coleridge's exemplary ancient mariner, characters that had gained and purported "meaning" in Levi's confrontation with survival, do not speak any longer to the everyday experience of the average Italian pupil. The almost sudden inadequacy of humanistic culture to preserve and pass on memory plunges Levi's own experience and memory into a void, the void from which monsters may return, as Goya once put it and as Levi feared.

The biography does not suggest a teleological reading of Levi's work or life. Anissimov does not take on the point of view of the omniscient narrator. In effect, she does not "explain" the reasons behind Levi's decision to commit suicide. More simply, she opens up multiple views and perspectives and offers a variety of combinatory possibilities. Thus, the major difference between this biography and more analytical and scholarly studies of Levi's works lies in the presence in the biography of multiple voices, all in search of Levi. Precisely the variety of points of views gathered in this biography—which is also, indirectly, a sketch of the intellectual life of Turin—adds a special flavor to Anissimov's work. Although not complete, with some mistakes and bibliographical lacunae (and alas, a few too many typos!) this is an important book that may help spread Levi's work beyond the more typical circuits of Levi's scholars and readers.

The choral aspect of Anissimov's biography preempts the scholars' critique that often the biography of an autobiographical author—who however never wrote an autobiography and whose production spanned a variety of genres—may be useless, because unoriginal and repetitive. With all its voices, Anissimov's text functions almost as echo to Levi's own voice. Both Levi's and Anissimov's authorial voices are almost entirely dispersed among the citations from Levi's works, paper articles, "characters"' testimonies etc. The fragmentation of the story into "postcards from Levi's life" —as it were—transforms the biography into an act of reception and multiplication of Levi's own testimony.

In addition, in spite of the fact that chorality has conveyed certain monumentality to this project, Levi's work is presented with the humility typical of Levi's own public persona. The monumental dimensions of the biography are in memory of the monumental catastrophe of the extermination camps. The book provides additional evidence of their "historical uniqueness.". Hence, her choice of a monumental biography—as it has often been defined by the critics—is less due to Anissimov's wish to "re-invent" Levi and his authorial voice than to the propagation and continuation of his mission to keep alive the memory of the existence of the camps in history and as history. Anissimov's biography completes Levi's own work against forgetting and revisionism.

Anissimov's biography stirred a controversy in Italy, which spread in several newspapers and magazines. (See: Hector Bianciotti in *La Stampa*, Nov. 26, 1996, appeared originally in *Le Monde*; Ernesto Ferrero in *La Stampa*, Dec. 7, 1996; Ferdinando Camon in *La Stampa*, Dec. 23, 1996; Ernesto Ferrero in *La Stampa*, Jan. 2, 1997 and Cesare Cases in *La Stampa*, Jan. 17, 1997. An important article also appeared in *L'Espresso*, no. 50, Dec. 12, 1996.) Let us begin with biographies in general. As Cesare Cases points out in his article "Ma gli Italiani sanno biografare?" (Can Italians really write biographies?) Italian literati descend from a Hegelian and Crocian tradition, according to which the text speaks for itself or, in other words, the text represents the

Spirit. Hence, Cases maintains, Italians do not "believe" in biographies. In contrast, in France, and in the US too, a writer's life is strictly linked to the writer's text. Thus, to recount the man's or woman's life is yet another way to have access to his or her works. More generally, these two cultures hardly ever question the literary value or the necessity of a biography. In the US, such a question is re-absorbed by the attention the book elicits from its readers and on the market. Consequently, according to the Italian frame of mind, biographies necessarily belong to the popular genres, rather than to high culture.

The skepticism toward biographies in Italy certainly played a role in the critical reception of Anissimov's biography of Primo Levi when it first appeared in France. In the US the critics have found Anissimov's biography too little streamlined and sporadically lacking precision. In contrast, most reviews of the French first edition published in the Italian press between the end of 1996 and the first months of 1997 were radically negative. The tone of the critiques sounds defensive, as if Anissimov's biography were an invasion into a protected territory, this being the Italian-ness of Levi the author. And yet, as Cases's analysis shows, whereas numerous highly interesting and fundamental essays on Levi's work have been published, it is very improbable that a biography would have appeared in Italy. Thus no real competition between the cultural and the national environments (and markets) should have been at stake.

Reasons for "resentment" lie in the biographer's exposure of Einaudi's "editorial mistake." As she writes, the publisher failed to immediately recognize Levi's *If This Is a Man* worthy of publication in 1947. Anissimov believes that this "mistake" made a difference in Levi's career as a writer. She indirectly maintains that his literary production was slowed down by Einaudi's refusal, which had a strong impact on Levi. Because she lays the stress on this initial rejection while not stressing the "contacts" Levi subsequently established with Einaudi, her remarks have been viewed—in particular by Ernesto Ferrero—as an attack against the Italian intellectuals and their literary and cultural positions, especially in Levi's case. On the one hand, Anissimov never denies that a few major cultural figures, such as Italo Calvino and Cesare Cases, immediately recognized Levi's talent and "value." On the other hand, she argues that Levi's work was constantly subjected to a verification of his work's literary value by the publishing trade, which remained skeptical until the '80s.

In the recent collection of essays on Levi published by Einaudi and edited by Ferrero, which came out in 1997 after the French edition of Anissimov's biography, the early reviews of Levi's work show that although his texts were positively critiqued and received attention in the Italian press, they were mostly taken into account because of their ethical quality (***Un'antologia della critica***, Torino: Einaudi, 1997). Some reviews' defensive tone originates in the attempt to preempt potential attacks against the literary quality of Levi's works. Thus it is evident that the context in which Levi's reception was formed was already polarized at the start. Such a polarization pivots around the divide between high and low culture, high literature and popular culture. Anissimov's brief history of Levi's reception and distribution only tries to point to a few "critical" moments in Levi's rise to authorship due to the Italian ambivalence about how to classify his works. This ambivalence, much less pronounced since the '80s, also denotes the persistence of the "aesthetic divide" within prominent cultural groups.

Anissimov does not intend to "accuse" Einaudi of conspiracy against Levi. She only shows how slow and difficult his "rise" to fame was—not only in Italy but also abroad. She enumerates the difficulties Levi encountered in France, England and the States, as

well as Germany. Alexander Stille's article on Levi's reception in the United States concluded similarly already in 1991 (*Primo Levi. Il Presente del Passato. Giornate internazionali di studio*, ed. Alberto Cavaglion, Milano: Franco Angeli, 1991). However, it must be added that in Italy no one really ever dismissed Levi's work, and yet no one really knew what to do with it. Then Levi's texts entered the curricula, like Calvino's *I sentieri dei nidi di ragno* or Fenoglio's *Il Partigiano Johnny*. It was a way to acknowledge Italian works of well-defined content, to interpret their relevance according to their historical and documentary value. Levi's works, in effect, never belonged to the literary and political debates of the '60s and '70s, the years dominated by the Neo-Avant-garde. During the Italian controversy about Anissimov's biography, the Italianist Giorgio Ficara suggested (in an interview with *L'Espresso*, n. 50, 12/12/1996) that the intellectual "marginality" of Levi within the Italian literary panorama may actually go back to his foreign-ness to the literary debates of those years.

Stressing that Einaudi the man was in fact fond of Levi, Asor Rosa counteracts Anissimov's claim that Levi was never really part of the cultural life of the publishing house. Yet he also admits that Levi never saw a true literary success in the past fifty years. Vassalli claims that Levi, although not particularly literary in his work, has never occupied a "marginal" position in Italian culture. Quite to the contrary, Levi's popularity today may obscure Calvino's. According to Vassalli, whereas Calvino may become marginal in the literary memory of the future, Levi's "ethical popularity" will not change. In effect, Calvino's reception and fortune have been marked by the literariness of his works, and literariness is a concept in extinction. Because of the more hybrid nature of Levi's "controversial" literariness, paradoxically Levi's works will not run the same risk as Calvino's.

Levi had the role of a classical "moralist" within the Italian intellectual world, as his presence in the school's curriculum demonstrates. It is ironic that Levi's texts ended up having the same formative role of those works that informed Levi's education and that he had rediscovered while in the Lager as the proof of the human will to understand. (He himself placed those books within the reading category he named "Salvation through Understanding" in his *La ricerca delle radici*, where he retraces the roots of his readings.) As such, Levi's texts were definitely important; however, like the works of Dante or Manzoni, they were on the margins of the contemporary literary and intellectual debates.

Cesare Segre and Maria Corti note that the "distance" between Levi and the literary intelligentsia was probably due to the intellectuals' discomfort with the work of a chemist and Levi's own fondness of his work. As Corti says, his works were read as the texts of a chemist. The inadequacy that Levi felt when in school, because he could not understand why the sciences and the humanities had to be so completely separate, curiously marked his reception as a writer in Italy. The controversy about Anissimov's biography, in which some of these issues are only slightly touched upon, suggests that Levi's literary production compels the intellectuals to abandon more canonical aesthetic positions in order to embrace the fictional peculiarities of a chemist-writer. Very few did not feel anxiety when crossing the divide between popular and high literature (Calvino, for instance) and acknowledged that for Levi such a divide was not at stake, since the strict separation between viewing matter with the chemist's eye or the writer's also was not an issue.

Levi's texts, as well as Levi's presence and life, testify to the necessary and contradictory combination of the duty to remember and the need to forget, and thus to

reinvent one's own identity. Levi and his works posed the difficult question of how to deal with mix-genres, the aesthetic and ethical "gray zones" of a literature that spans science fiction, testimony, politics and poetry. Levi's texts together with Levi's presence forced the reader, and especially his colleague writers and intellectuals, to face the uneasiness and artificiality of one's black and white positions when dealing with notions such as the superfluous and the necessary, both in life and literature. Hence, the polemic about Anissimov's biography revolved less around the validity of her enterprise than about the fact that her book brought back the memory (and the memory of the repression) of intellectual cultural choices born in another time.

Cecilia Novero, *Vassar College*

Mario Moroni. *La presenza complessa*. Ravenna: Longo, 1998.

Mario Moroni's study is an intelligent and engaging account of the textual manifestations of identity and subjectivity in the poetics of modernity. Moroni's critical premise, which he describes in the introduction, is that the cultural and social transformations of the early twentieth-century invalidate the conventions of perception and communication of Positivism, thereby creating a problematic notion of the "I." This often spoken-of "crisis of the subject," however, is not merely assessed by Moroni, but it is masterfully analyzed in its rich variety of poetic responses. Broadly outlined, while Modernist art promotes language to the role of restoring the subject to its former mastery, the artists operating within the context of the avant-garde represent fragmentation and decentralization in a pluralized textuality. Peter Bürger's *Theorie der Avantgarde* (1974) and Terry Eagleton's *The Ideology of the Aesthetic* (1990) prove to be useful to Moroni's account as they allow him to map the complex geography of twentieth-century poetics within a dichotomy of the "heteronomy" of avant-gardism versus the aesthetic "autonomy" sought by Modernism.

Six additional chapters, dedicated to detailed discussions of the work of several poets, follow these introductory remarks. Chapter one situates the poetry of D'Annunzio, Pascoli, Gozzano, and Palazzeschi within a Modernist episteme. While D'Annunzio's "Meriggio" is said to respond to the reification of bourgeois culture by staging an incorporation of the elements of nature by a mythical subject, Pascoli's "La siepe" does so by pursuing that primitive, dehistoricized perception of the world also known as his "poetica del fanciullino." In Gozzano's "Totò Merumeni," the consequences of Pascoli's poetics are brought one step further, since the poem represents how the subject can be erased by the world of primitive perception. More complex is the case of Palazzeschi's "Una casina di cristallo." While the poem's negation of traditional literary topoi dramatizes the antagonism of the Modernist, "autonomous" subject, its extensive use of citations from external voices begins to manifest a newly found openness to historical, quotidian experience.

The tension of Palazzeschi's "Una casina di cristallo" becomes a constant in the work of Alberto Savinio, which is addressed by Moroni's second chapter. Savinio's *Les Chants de la Mi-mort* (1914) and *Hermaphrodito* (1918) are polarized between a metaphysical, totalizing subject and an identity permeable to collective history and experience. For this reason, the mythical figure of the hermaphrodite — a constant of the

Modernist imagination, from T. S. Eliot to Guillaume Apollinaire — is a founding metaphor of Savinio's earlier works, an embodiment of unresolved contradiction. By the forties, however, the writing of Savinio takes on a definite Modernist turn. In the 1941 *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Moroni detects a promotion of identity to a position of so-called "priestly" superiority, to a space detached from the world of communicative interaction. Savinio's newly defined subjectivity finds expression in a rhetorical practice of infinite and autonomous signs.

Having thus exhausted the different responses of the Modernist inscription of subjectivity in an incisive, lucid manner, Moroni proceeds to analyze the alternative figurations of writers operating within the horizon of avant-gardism. Taking issue against the view, held by several Continental thinkers, that the avant-garde failed to reintegrate art within the praxis of life, Moroni argues that the avant-garde sought to maintain an instrumental linguistic practice. For this reason, Futurist expressions, particularly in the fields of the visual arts, not only incorporated everyday objects but elicited the active role of a historically situated public. Yet, Moroni's analysis of Marinetti's "Manifesto tecnico della letteratura futurista" (1912) does make some concession to the view expressed by continental theorists. Since Marinetti's discursive strategy is that of a schematic prescription, it situates the speaker in a position of authority and mastery while negating the collaborating effort of the reader. Overall, however, Moroni holds firm to the conviction that the phenomenon of avant-gardism allows for inter-subjective forms of communication. In this sense, then, his analysis finds itself in agreement with that of Walter Benjamin regarding the intersection of art and life in Surrealism. By contrast, Theodor Adorno's promotion of a "negative dialectics" is rejected by Moroni since it reduces art to the expression of an absence of effective communication and, perhaps more fundamentally, further detaches art from the social sphere.

The fourth chapter is dedicated to Montale's *Ossi di seppia* and *Le occasioni*. In a series of very insightful close readings, Moroni discusses Montale's problematic textualization of identity. This identity, Moroni argues, remains uneasily poised between an absolutizing lyrical subject and its dispersal in the world of being. Otherwise stated, Montale neither eliminates the "I" nor the world of experience and temporality, but seeks to maintain the lyrical subject in a weakened figuration. Montale's rhetorical practices foreshadow those of sixties' poets, which Moroni discusses in the fifth chapter, dedicated to Andrea Zanzotto and the "Novissimi" respectively. While Zanzotto's anthologies represent subjectivity as the product of biology, language, and culture, the work of the "Novissimi" is a project founded upon the notion that the subject is no longer constituted *a priori* as a full, self-identical presence, but is endlessly produced by being-in-the-world of contingent history and open-ended experience. According to Moroni, the experimental practices of Zanzotto and the "Novissimi" represent a differential, Postmodernist inscription of identity. It should be noted, however, that Moroni's version of the Postmodern describes a condition where the absence of metaphysical certainties does not necessarily preclude the possibility of cultural critique and social intervention.

Postmodern critical categories also inform Moroni's last chapter, which is dedicated to the poetry of Amelia Rosselli. According to Moroni, Rosselli's highly experimental textualization of a female identity represents an important turning point towards the voicing of the "micro-histories" and "micro-cultures" confined at the margins of Modernist practices. In this same chapter, Moroni also provides insightful remarks on the different issues associated with women's writings and argues that gender-positions

should always be taken into account when addressing twentieth-century poetics. Drawing upon the work of a number of well-known feminist theorists, Moroni comments that a deconstruction of subjectivity cannot occur in poetry written by women. The creation of an autonomous and centered female "I" is still the on-going project of feminism at large and of Amelia Rosselli in particular. Her work, Moroni adds, strives to express a language capable of closing the gap between official public discourse and the private experience of woman. Thus as in the case of Zanzotto and the "Novissimi" poets, also Rosselli's endeavor comes to rest within the more affirmative side of Postmodernity.

An insightful and well-argued book, *La presenza complessa* is a necessary reading for scholars and students of Italian twentieth-century literary and cultural studies. Moroni's analytical sophistication and skills, coupled with a lucid practice of close reading, are likely to appeal to anyone interested in the theoretical and textual articulation of identity and subjectivity as they relate to the most important poetics of our times.

Norma Bouchard, *University of Connecticut*

Mario B. Mignone. *Italy Today: At the Crossroads of the New Millennium.* New York: Peter Lang, 1998. Pp. 464.

In the late fall of 1998 Peter Lang published a revised, updated, and expanded second edition of Mario Mignone's book on contemporary Italy. This second edition features a new subtitle, which alludes to the future of a country facing contemporary challenges and difficult decisions in a world in transition.

The new edition is not just an update of the earlier text but contains necessary additions and conclusive discussions on the major events that were taking place when the first edition was published, such as political and juridical reforms, new laws regulating immigration, and the much awaited Italian admission to United Europe. The second edition also includes cultural manifestations, such as communications, mass entertainment, and cultural consumption, that were overlooked in the first edition. These new inclusions, together with the valuable observations on Italian history, literature, and culture make Mignone's book a must for students, neophytes, and experts.

The text is thematically divided into four parts: Politics, Economy, Society, and Cultural Changes. The first chapter starts with an in-depth analysis of the Italian political system. Mignone first explains how Italian political identities came about and then addresses the many misconceptions surrounding the frequently abused concept of *immobilismo* [immobility] within the Italian political system.

The next chapter deals with the expulsion of the Communists from the government in the immediate postwar period. To cite Mignone: "The expulsion . . . with American assistance was probably the most important turning point in modern Italian history." It is true that it was a decisive turning point, but we must not ignore that beginning with the ouster of the Communists in 1948, Italian politics was obliged to struggle with the contradictions of a government that excluded a large number of voters. They supported a party which had fought for the liberation of the country from Nazi occupation, and had also made a strong contribution to the formation of the new republican constitution. Perhaps further elaboration here on the role played by the Communist Party (PCI) as an

opposition force might have shed a clearer light on its role in the passage of progressive legislation and reforms, particularly for non-experts on Italian politics.

The last two chapters of Part I expand on the struggles between the extremist Left and Right factions in the highly polarized political climate of the Cold War, which resulted in dangerous undemocratic plots, and thus set the stage for terrorism. In order to explain the complex Italian political situation of the fifties, the author explores in detail the dynamics of the US-Italian relationship. Mignone brings new insights into the peculiar character of these relations by addressing old stereotypes and by investigating the deep, contrasting, and varying influence of American culture on Italian literature, cinema, and mass culture. The reflections and conclusions of the author stem from his thorough knowledge of Italian culture as well as from the cross-cultural perspective and insights of a scholar who has spent most of his adult life in America. From this unique vantage point the study of modern Italian culture is more stimulating and non-traditional.

In the second part, from the disastrous conditions of the Italian economy after WW II, Mignone traces the growth and outstanding achievements of a country that, without major natural resources, has become a world economic power. This escalation has followed the classic pattern of western capitalist economies, proceeding from protectionism to a welfare state, and the present effort to reconcile these policies with globalization and privatization without causing social and political instability among the lower income brackets, the victims of down-sizing, and the elderly. Mignone also deals with the Southern question, but instead of following old clichés and stereotypes, he gives a well-balanced account of the present social and political situation of the South. The picture that emerges from his study is that of a modern consumer society with some of the ills of prosperity, still struggling against organized crime and the widespread lack of civic consciousness on the part of its citizens. The author cites hindrances caused by historical and cultural developments, such as the work force's exodus from the South to the North, as well as the unbalanced allocation of government subsidies that prevented the flourishing of self-sufficient, local industries. The author states: "The future of the South lies in its ability to become a mature civic society and in the prospect of seeing the young generation fully integrated into a productive Italy and Europe."

The third part of the study centers on the democratization of the educational system. Through a well-balanced cross-cultural comparison between the American educational system and the more traditional Italian counterpart, Mignone concludes that without reform and without making the teachers accountable for the quality of instruction, Italy will face a rough future in the competitive world of free marketing and globalization. He also assesses the major changes in the traditional extended Italian family, the spread of women's emancipation and equality, secularization, the problems associated with an aging society, a zero population growth, and sexual liberation.

In the last part of the book Mignone examines more cultural transformations by commenting on the trends in Italian mass culture, contemporary cinema, the arts, literary representations, and the impact of American English on the Italian language and on the youth.

In conclusion, the reader is left with the picture of a nation that has undergone tremendous upheaval in the past thirty years. From one of the poorest countries of Western Europe, Italy has become a rich society, still struggling to find a new identity. At the crossroads of the new millennium, Italy has yet to resolve the problems of its overwhelming and byzantine bureaucracy, and has yet to create a more efficient and

equitable tax system and significant antitrust legislation. It must continue to fight organized crime, and cope with an aging society dependent on an expensive retirement system. Italy must also find a way to deal with foreign competition and reform its educational system, but Mignone is optimistic that the resourceful Italians will find ways to deal with the ills of prosperity and will be able to strike an equilibrium between the new and the old.

Mignone's study is well written, informative and provocative. It constitutes a fresh and new approach to the study of modern Italy by addressing the culturally interrelated dynamics of many complex national realities. The author starts his investigation with the premise that in order to understand a country it is not sufficient to study its economy, social interactions and political maneuvering. They most be placed in their broader cultural context, especially in the case of Italy, a country with a complex and heterogenous society in continuous, dynamic cultural transformation and in constant redefinition of its own past, its religious beliefs, morals, laws and folklore. Mignone does not share the traditional interpretation of these forces, often read as impediments to a complete Italian national identity. He sees them not as 'peculiar Italian abnormalities' but as dynamic forces within a rich and multi-cultural society that has proven to the world its ability to surmount crisis and adverse forces without resorting to illegal measures.

Antonio Vitti, *Wake Forest University*

BRIEF NOTICES
Edited by Anne Tordi

Avonto, Luigi. *Operación nuevo mundo. Amerigo Vespucci y el enigma de América. 1999: V Centenario vespuciano en Venezuela.* Caracas: Istituto italiano di cultura, 1999. Pp. 350.
This work commemorating the fifth centenary of Amerigo Vespucci's voyage in Venezuela contains the following chapters: "El 'corpus' vespuciano: recopilaciones y textos auténticos"; "La 'cuestión vespuciana'"; "Noticias biográficas de Amerigo Vespucci"; "El primer viaje (1499-1500)"; "El segundo viaje (1501-1502)"; and "Vespucci y el Nuevo Mundo." The volume concludes with notes and a bibliography.

Bernardini, Paolo. *Mongolfiere e canarini. Il carteggio Parisetti-Buonafede (1782-1784) e la cultura settecentesca.* Academia Ligure di Scienze e Lettere. Collana di studi e ricerche 13. Genova: n.p., 1997. Pp. 137.
In this volume is collected the 18th-century correspondence of the Countess Maria Maddalena Parisetti and Appiano Buonafede. The letters are preceded by an introduction (11-32) and are followed by appendices that include *Ritratti poetici critici e storici* by Buonafede and an unedited letter from Buonafede to Paolo Maria Paciaudi.

Bisello, Linda. *Medicina della memoria. Aforistica ed esemplarità nella scrittura barocca.* Biblioteca di "Lettere Italiane." Studi e testi 53. Firenze: Olschki, 1998. Pp. 300.
The work is divided into 3 parts entitled "Vie compendiarie e disusate": Breviloquio e stupore nella scrittura "in atomi"; *Strictius arctius*: L'impresa e lo statuto del neolaconismo; and *Immensum minimis arctat*: L'esperienza compendiata nei precetti. The bibliography section that concludes the text is divided into texts and critical bibliography.

Bonaffini, Luigi, ed. *Dialect Poetry of Southern Italy: Texts and Criticism (A Trilingual Anthology).* Italian Poetry in Translation 2. Brooklyn: Legas, 1997. Pp. 511.
This anthology of dialect poetry is the first to concentrate on unjustly neglected contemporary poets from southern Italy and provides introductory essays on each represented region and each poet. Giacinto Spagnoletti has written a brief preface, and Luigi Reina, an introduction. The regions represented are Abruzzo, Latium, Molise, Apulia, Campania, Basilicata, Calabria, Sicily, and Sardinia. The volume concludes with a bibliography (493-506).

Concina, Ennio. *A History of Venetian Architecture.* Trans. Judith Landry. Cambridge: UP, 1998. Pp. 356.
Basing this work on research into Venice's cultural past from its origins to the present, the author presents new insights into the architecture of the city. The volume is beautifully illustrated with many photographs in color and black and white.

Di Biasio, Rodolfo. *Wayfarers Four.* Trans. Justin Vitiello. Crossings 1. West Lafayette: Bordighera, 1998. Pp. 122.

This volume is a translation of the novel *I quattro camminanti* published in 1991. It tells the story of a family of Italian immigrants to America through the experiences of each of four brothers.

Dubin, Lois C. *The Port Jews of Habsburg Trieste*. Stanford Studies in Jewish History and Culture. Stanford: UP, 1999. Pp. 335.
This work presents a new perspective on Jewish life in eighteenth- and nineteenth century Europe. The chapters headings are: "Foundations of the Free Port and the Jewish Community in the Eighteenth Century"; "Maria Theresa and the Legal Status of the Jews of Trieste: the Privileges of 1771"; "Joseph's Toleration Policy in Trieste, 1781-82"; "Civic Enlightenment as Cultural Policy: Language and the *Scuola Pia Normale sive Talmud Torà*"; "Trieste and the Haskalah"; "A Decade of Civil Toleration: New Rights and Duties in the 1780s"; "The Jewish Community: Public Order, Piety, and Authority"; "The Habsburg Marriage Reforms: Challenges to Religious-Communal Authority"; and "Conclusion: Civil Inclusion of a Port Jewry in a Reforming Absolutist State." The volume concludes with notes, bibliography, and an index.

Ellero, Maria Pia. *Introduzione alla retorica*. Firenze: Sansoni, 1997. Pp. 452.
This volume studies modern interpretations and analyses of literary texts, using as its point of departure ancient rhetoric based on the tradition of Greece and Rome. The work is divided into five parts entitled "Retorica" (13-39); "Invenzione" (41-102); "Disposizione" (103-144); "Elocuzione" (145-406); and "Memoria" (407-416). A general bibliography and indexes of names and terms conclude the volume.

Giustinian, Orsatto. *Rime*. Quaderni 1. Ed. Ranieri Mercatanti. Firenze: Olschki, 1998. Pp. 291.
This edition, the first volume of the series Quaderni published by the Fondazione Carlo Marchi, is dedicated to the 16th-century Venetian poet. His poetry is preceded by a brief introductory essay on the manuscripts (9-16) and followed by an index of first lines (283-87).

***An Italian Region in Canada. The Case of Friuli-Venezia Giulia*. Ed. and introd. Konrad Eisenbichler. Ethnic and Immigration History Series. Toronto: Multicultural History Society of Ontario, 1998. Pp. 187.**
The Congress on "Friuli-Venezia Giulia in Canada" took place in Toronto, Mar. 1-3, 1996. The following are some of the presentations to be found in this volume of selected proceedings from the Congress: "*Bacillus Emigraticus*: Origins, Symptoms, and Cures" (Diego Bastianutti); "Patterns of Friulian Emigration from Italian Unification to World War II" (Franc Sturino); "Creating an Identity: The Friulian Community of Sudbury" (Diana Iuele-Colilli); "Friulians in Trail, B.C.: Migration and Immigration in the Canadian Periphery" (Gabriele Scardellato); "Writers from Friuli-Venezia Giulia in Italian Literature of Migration to North America" (Monica Stellin); "The Current Economic Situation and Trends in Italy and Friuli" (Gian Battista Bozzola); "Trieste and Canada: Connections and Initiatives for Emigrants" (Marina Petronio).

Leivick, Joel. *Carrara: The Marble Quarries of Tuscany*. Stanford: UP, 1999. Pp. 74.

This oversize book is a collection of 44 black-and-white photographs of the marble quarries in and around Carrara. The photos follow an introduction (3-7) and a brief chapter on the geology and history of Carrara (9-11). The volume concludes with an afterword by Alison Leitch (63-73).

Lindenberger, Herbert. *Opera in History: From Monteverdi to Cage.* Stanford: UP, 1998. Pp. 364.
This book examines the works of composers like Monteverdi, Handel, and Verdi, and the ways in which opera is both affected by history and helps give retrospective shape to that history. The chapters are entitled: "Monteverdi, Caravaggio, Donne: Modernity and Early Baroque"; "Handel and the Poetics of *Opera Seria*"; "Rossini, Shelley, and Italy in 1819"; "Opera Among the Arts — Opera Among Institutions"; "Wagner's *Ring* as Nineteenth-Century Artifact"; "Opera/Orientalism/Otherness"; "*Moses und Aron*, *Mahagonny*, and Germany in 1930: Seventeen Entries"; "Regulated Anarchy: John Cage's *Europeras 1 & 2* and the Aesthetics of Opera"; and "Finale: Opera Audiences." The volume concludes with a section of notes, a bibliography, and an index.

Livorni, Ernesto. *Nel libro che ti diedi. Sonetti (1985-1986).* Introd. Giovanni Sinicropi. Udine: Campanotto, 1998. Pp. 86.
A collection of poems by Ernesto Livorni, who was born in Pescara and is also the author of *Prospettiche illusioni 1977-1983.* It.contains *Sonetti "alla buona"* and *Sonetti "alla confusa."*

Luperini, Romano. *Il professore come intellettuale. La riforma dell'insegnamento della letteratura.* Milano: Lupetti/Piero Manni, 1998. Pp. 127.
The crisis in the schools, the teaching of literature, the problem of literary historiography are some of the principal themes in this book. Some chapter headings are: "La classe come comunità ermeneutica"; "La narrativa dei giovani e la didattica dell'italiano"; "Manuali e storie letterarie: un bilancio e qualche proposta"; "Diciassette tesi sull'insegnamento della letteratura."

Luzi, Alfredo, ed. *La poesia di Vittorio Sereni. (Se ne scrivono ancora . . .).* Grottammare (AP): Stamperia dellÁrancio, 1997. Pp. 204.
The essays in this collection represent the critical synthesis of interests generated by the conference on the poetry of Vittorio Sereni at the University of Macerata on March 22-23, 1993. Among the contributors are: Giuseppe Petronio ("Premessa a un discorso su Sereni"); Mario Luzi ("Una attenta amicizia"); Franco Loi ("Il sogno di Sereni"); Leonardo Mancino ("Cammino poetico di Sereni: dalla frontiera all'umano strumento dell'esistere"); Francesco Paolo Memmo ("Ancora sui rapporti fra Sereni e l'ermetismo"); Gabriella Palli Baroni ("Vittorio Sereni e Salvatore Quasimodo: innesti e divaricazioni [Lettere 1936-1940]"); Laura Barile ("Gli alberi e la metamorfosi nella poesia di Sereni").

Luigi Monga

Galee toscane e corsari barbareschi.
Il diario di Aurelio Scetti, galeotto fiorentino (1565-1577).

Fornacette (Pisa): CLD, 1999. Pp. 163.

Il diario di un galeotto fiorentino nella seconda metà del Cinqucento.

Condannato a morte nel 1565 per uxoricidio, con la sentenza commutata poi nel servizio a vita sulle galee, il musico fiorentino Aurelio Scetti presenta questo memoriale autobiografico al granduca Francesco I per ottenerne la liberazione dopo dodici anni di pena.

Attraverso gli occhi di Aurelio possiamo seguire le galee sulle rotte mediterranee nella guerra per la protezione delle coste contro le incursioni dei corsari barbareschi e infine nella vittoria di Lepanto (1571).

Se i grandi eventi storici vissuti da Aurelio sono visti, per dirla col Manzoni, nell'ottica di "genti meccaniche e di piccol affare", le vicende private del nostro galeotto fiorentino si intersecano nondimeno, con grande vivacità di stile, in "angusto teatro di luttuose traggedie d'horrori e scene di malvagità grandiose" e si leggeranno d'un fiato come un romanzo.

CLD, Via Dante Alighieri, 37/A
I – 56012 Fornacette (Pisa)
E-mail: cld@cld.it

FARE ANIMA

Semestrale di

Poesia

Narrativa

Poetica

Critica letteraria

Traduzione

Cultura

Direzione e redazione:
Gabriella Galzio, Marco Marangoni, Giampiero Marano

Direttore responsabile:
Rosaria D'Amico

Un numero: L. 15.000

Abbonamento annuo (2 numeri):
Italia L. 30.000
Estero L. 40.000
Abbonamento sostenitore: L. 100.000

Versamento tramite vaglia a:
Fare anima, presso *Studio d'Autore*, C.so di Porta Ticinese, 75
I - 20123 Milano, Italy

The University of North Carolina at Chapel Hill
Graduate Studies
in Romance Languages and Literatures

The Department of Romance Languages and Literatures at the University of North Carolina at Chapel Hill, established in 1909, links its distinguished past of internationally known faculty and alumni to a lively and timely intellectual exchange in the present. The Department offers M.A. AND Ph.D. degrees in French, Italian, Portuguese, Spanish, and Romance Philology.

Faculty. Thirty-five full-time professors teach in the Department. Distinguished lecturers are invited each year.

Publications. The Department of Romance Languages and Literatures publishes: *Romance Notes*, *The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, *Hispanófila*, and *Annali d'Italianistica.*

Library Facilities. The University of North Carolina Davis Library contains over 4,000,000 volumes. Online resources and the Center for Research broaden the University library holdings. Cooperative purchasing and borrowing programs with Duke University and North Carolina State University enhance the holdings of the Davis Library.

Fellowships and Teaching Assistantships. The Department offers numerous fellowships and teaching assistantships. Endowments enable the Department to offer supplemental scholarships to qualified students. Most students teach two or three sections of beginning language courses per academic year, according to their teaching experience and the University's needs.

Admission. Application forms for admission to the Graduate School and to the Department of Romance Languages and Literatures may be obtained by writing to: The Graduate Secretary, Department of Romance Languages and Literatures, CB # 3170, 238 Dey Hall, Chapel Hill, NC 27599-3170. For more information visit the Depatment's website: <http://www.unc/depts/roml>.

A Collection of Monographs
sponsored by
Annali d'Italianistica, Inc.

*

Studi e Testi

*

Directed
by

Luigi Monga
&
Dino S. Cervigni

AUGUSTUS A. MASTRI, ed. *THE FLIGHT OF ULYSSES: ESSAYS IN MEMORY OF EMMANUEL HATZANTONIS.*
1997.
ISBN 0-9657956-0-8
U.S.A. $21.

ROSAMARIA LAVALVA. *THE ETERNAL CHILD. THE POETRY AND POETICS OF GIOVANNI PASCOLI.* 1999.
ISBN 0-9657956-1-6
U.S.A. $21.

Prospective authors
may contact either editor of the series

Annali d'Italianistica
Department of Romance Languages and Literatures
The University of North Carolina at Chapel Hill
Dey Hall 141, CB # 3170
Chapel Hill, NC 27599-3170
Fax (919) 962 5457 E-mail: annali@metalab.unc.edu

An INVITATION to SUBSCRIBE

SUBSCRIBE NOW & CHOOSE ONE OF THE FOLLOWING VOLUMES OF YOUR CHOICE: a back issue of *AdI* or one of the volumes of the series Studi & Testi:

1) Augustus Mastri, *THE FLIGHT OF ULYSSES: ESSAYS IN MEMORY OF E. HATZANTONIS* (1997), or 2) Rosamaria Lavalva, *THE ETERNAL CHILD: THE POETRY & POETICS OF G. PASCOLI* (1999), Italian text with facing English translation of Giovanni Pascoli's *Il fanciullino* with introd. and essay by Rosamaria Lavalva.

UNC, CH, CB#3170, Dey Hall 141, Chapel Hill, NC 27599-3170
Fax: (919) 962-5457; E-mail: annali@metalab.unc.edu
http://metalab.unc.edu/annali/

VOLUMES SOLD OUT available in unbound photocopies: 1 (1983), Pulci and Boiardo; 2 (1984), Guicciardini; 3 (1985), Manzoni; 6 (1988), Film and Literature.

VOLUMES AVAILABLE:

volume 4 (1986), Autobiography
volume 5 (1987), D'Annunzio
volume 7 (1989), Women's Voices in Italian Literature
volume 8 (1990), Dante and Modern American Criticism
volume 9 (1991), The Modern and the Postmodern
volume 10 (1992), Images of America & Columbus in Italian Literature
volume 11 (1993), Goldoni 1993
volume 12 (1994), The Italian Epic and Its International Context
volume 13 (1995), Italian Women Mystics
volume 14 (1996), Travel Literature
volume 15 (1997), Anthropology and Italian Literature
volume 16 (1998), Italian Cultural Studies
volume 17 (1999), New Landscapes in Contemporary Italian Cinema

VOLUMES IN PREPARATION:

volume 18 (2000), . . . Beginnings/Endings/Beginnings . . .
volume 19 (2001), Literature, Criticism, and Ethics
volume 20 (2002), Exile in Italian Literature

U.S.A. and Canada: Individuals $20; Institutions $29; Agencies $27. Rates for countries outside North America: Individuals $21; Institutions $33; Agencies $30. Publication and shipping date: Fall of every year.

IF YOUR UNIVERSITY DOES NOT SUBSCRIBE, PLEASE SEND THE ABOVE INFORMATION TO THE LIBRARY WITH YOUR REQUEST TO SUBSCRIBE. PLEASE SEND YOUR OWN SUBSCRIPTION (USA $20) TO *ANNALI D'ITALIANISTICA*:

Name _____

Address _____

Volume of your choice _____

Annali d'Italianistica

http://metalab.unc.edu/annali/ e-mail: <annali@metalab.unc.edu>

VOLUMES SOLD OUT

(unbound photocopy available)

1 (1983), Pulci and Boiardo

2 (1984), Guicciardini

3 (1985), Manzoni

6 (1988), Film and Literature

VOLUMES AVAILABLE

4 (1986), Autobiography

5 (1987), D'Annunzio

7 (1989), Women's Voices in Italian Literature

8 (1990), Dante and Modern American Criticism

9 (1991), Italy 1991: The Modern and the Postmodern

10 (1992), Images of Columbus & the New World

11 (1993), Goldoni

12 (1994), The Italian Epic & Its International Context

13 (1995), Italian Women Mystics

14 (1996), Travel Literature

15 (1997), Anthropology & Italian Literature

16 (1998), Italian Cultural Studies

17 (1999), New Landscapes in Contemporary Italian Cinema

VOLUMES IN PREPARATION

18 (2000), . . . Beginnings/Endings/Beginnings . . .

19 (2001), Literature, Criticism, and Ethics

ISSN 0741-7527

Rates for U.S.A. and Canada: Individuals $18; Institutions $29; Agencies $27. Countries outside North America: Individuals $18; Institutions $33; Agencies $30. Publication and shipping date: fall of every year. Back issues: add $3. Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica*, The University of North Carolina at Chapel Hill, NC 27599-3170.



Cover poster Lamerica: Courtesy and copyright of New Yorker Film. Cover design by Scott Lyon and Luigi Monga.